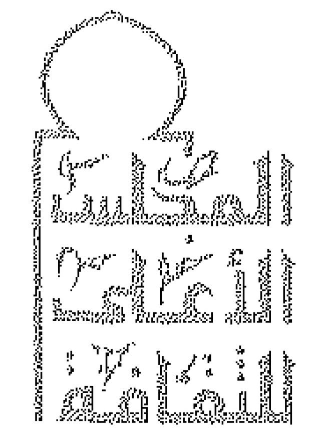
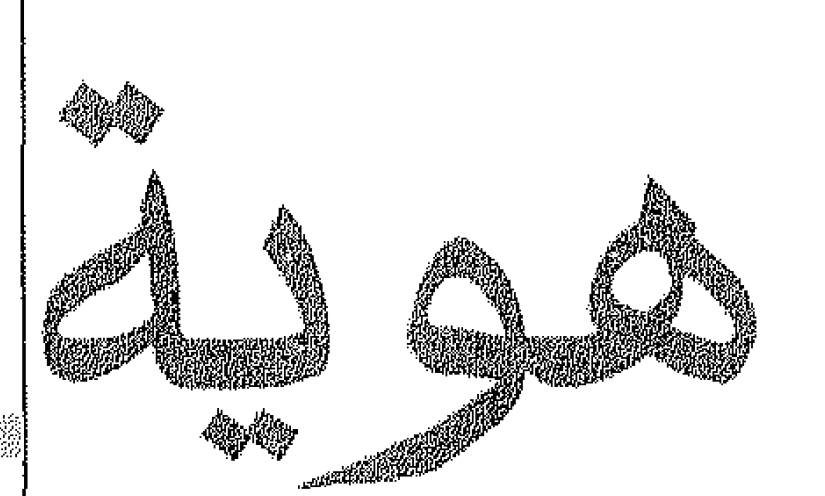




هوية العلامات

فى العتبات و بناء التاويل

شعيب حليفى

إهـــــــداء ٢٠٠٦

المجلس الأعلى للثقافة

القاهرة

المجلس الأعلى للثقافة

هوية العلامات

فى العتبات وبناء التأويل

شعيب حليفى



٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة

- اسم الكتاب : هوية العلامات
- اسم المؤلف : شعيب حليفى
- الطبعة الأولى - القاهرة ٢٠٠٤

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084.

هوية العلامات

فى العتبات وبناء التأويل

دراسات فى الرواية العربية

تقديم

تطمح الرواية عبر توسيع أشكالها وتنويع خطاباتها، إلى أن تبقى فنًا كليًا فى نسبيته يؤسس لكتابة تَعْبُرُها المتناقضات، وتحتوى على بنيات تلتقط الفعل والأثر، الحقائق والاحتمالات، الملموس والوهمى، التجربة والاستيهام.

وفى هذا السياق، تتبلور المفاهيم والتأويل للفحص والفهم وتلمس التيارات الخفية والتوترات المترابطة فى ثنايا النص والخطاب، دون أن يقف أحدٌ - الروائى والناقد فى آن - على استِلال الخيط الذهبى بين الظل والضوء، والوصول إلى الإدراك المُقْنع للنسيج العلاماتى المحقق لهويًات متعددة ومختلفة فى النصوص الروائية.

ويندرج هذا المؤلَّف فى إطار البحث عن الأداة النقدية لإعادة اكتشاف البناء المرآتى والمعرفى للسرود من خلال تفكيك خطاب العتبات، ومقاربة البناء الدلالى . فكل رواية تمتلك هويتها وعلامتها عبر مختلف العناصر والمكونات التى ترسم أفق المتخيل وخصوصيته.

ومن أجل إضاءة القراءة والدنو من هوية المتخيل وما ينشره من امتدادات، ينفتح التحليل على بعض العلامات، التى ظلت لفترة طويلة معزولة عن المساءلة ؛ ثلاث عتبات، من بين أخرى، العنوان، الخطاب المقدماتى والبداية ... هى البهو الذى ندلف منه إلى بنيات مُغفلة فى النص، ولكنها ثرية تساهم فى دعم المقاربة النقدية وفهم التشكلات النصية.

ولاختبار هذه العتبات فى الرواية العربية، لابد من فهم خلفية بناء العتبة نظريًا، ومكوناتها فى بعض صور التراث السردى العربى، ورصد التحولات الممكنة من جهة، ثم الطروحات النظرية المتعلقة - أساسًا - بالنص الموازى وتطبيقاته من جهة أخرى.

عبر هذا الأفق، يمكن الاحتكام إلى النص الروائى العربى لطرح أسئلة العتبات من مستويات مترابطة بتَدَرُّج، فى بناء مرآتى ينسج للعلامات مسارها.

فالعنوان الروائى، ينزع إلى توجه بلاغى يُكسر هيمنة العنوان الكلاسيكى الحرَفى، الاشتمالى، ويؤسس لمعانٍ متقاطعة بين ما هو ظاهرى وباطنى، يغذى القراءة والتأويل، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية ودليلاً يحققُ للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية.

أما الخطاب المقدماتى، فيسعى إلى تكييف أفق انتظار القارئ وتغذيته، وإيجاد ملامح فهمٍ ما للنص. وإذا كان هذا الخطاب مسألة ضرورية فى مرحلة التأسيس، فهو اليوم وثيقة، ليس على الجنس فحسب، وإنما على الوعى النقدى وحمولاته المعرفية عند الروائى، باعتباره مرآة كاشفة للتحولات فى فهم الرواية.. كتابة وتنظيراً.

ورغم اندماج "البداية" فى النص، جزءًا عضويًا افتتاحيًا، فيمكن اعتبارها عتبة ملتحمة تجسد حقلاً يستنبتُ العديد من أسس النص الروائى العام.

إن النص الروائى مثل باقى الأشكال التعبيرية، بمختلف تمظهراتها ومستوياتها المتفاوتة، يخلق علامات منتشرة داخل بنية نسقية مفتوحة على الاجتهاد فى التخيل والتأويل غير المرتبط بالزمان أو المكان، أو حتى بقارئ مُعين كتبت من أجله النصوص.

وبين هذه المعطيات النصية، بناءً وتلقيًا، تتخَلّقُ الهوية الممثلة فى المتخيل بتعبيراته، عبر المكونات المشكلة له، وما تحفل به الصورة فى أبعادها، والمرجع وسجلاته، ثم البنيات المحولة للخطاب الواقعى، بتكسير سراباته فى أحواض الاحتمالى والحلمى والعجائبى . . . فى سبيل الانتباه ومناقشة هوية الأشياء والعلاقات، وكيفيات تمظهرها أثناء ثرائها وتفاعلها أو ضيقها واختلالها.

القسم الأول

عتبات

الفصل الأول

إستراتيجية العنوان

كل عنوان يؤسس غواية النص : كونغور

١- العنوان والعلامة :

تنبثق أهمية العنوان بشكل عام من كونه عنصراً من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبى، ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلاً لسلطة النص وواجهته الإعلامية التى تمارس على المتلقى " إكراها أدبيًا، كما أنه الجزء الدال من النص "[1] الذى يؤشر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة فى فك غموضه[2] .

إن علاقة العنوان بالنص، يمكن رصدها من زوايا متعددة، فى عصور متباينة، من خلال الحركة التاريخية، فهناك تحولات تطال العنوان باعتباره مكونا فى علاقاته الأساسية بالنص، وبالقارئ، وأيضًا فى علاقته بنفسه، وهذا الطرح لا يقول بالانقطاع أو بتجزؤ التاريخ إلى مراحل، بقدر ما يدعو إلى إدراك علاقة العنوان، ليس بالنص والقارئ فحسب، بل بالظروف الاجتماعية التى انبثق عنها كذلك. فى ظل شروط التلقى هذه، يبقى العنوان " علامة دالة على النص "[3] وخطابًا قائمًا – بذاته – لكونه جزءًا مندمجًا فى النص[4]، وهو أيضًا شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعى من الكاتب، يهدف إلى تبئير انتباه المتلقى، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبى مؤشرة عليه.

فعلى اختلاف العصور. كما على اختلاف الأجناس الأدبية. كان العنوان يعين مجموع النص[٥]، دون أن يقتصر على جزء محدد، وهو ما تتكفل العناوين الفرعية بإنجازه، لكن اختلافات منهجية دقيقة طبعت عناوين المحكى القديم وشكلت بداخله بنية دلالية عميقة استقت خيطها من واقعها الثقافى والاجتماعى، بحيث إذا كان " العنوان هو إعلان عن طبيعة النص – كما يقول كريفل[٦] – فهو إعلان عن القصد الذى انبثق عنه، إما واصفًا بشكل محايد، أو حاجبًا لشىء خفى، أو كاشفًا غير آبه بما سيأتى، لأن العنوان يُظهر معنى النص"[٧]، ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية يكون بارقة تحيل على خارج النص.

العنوان إذن، مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليًا أو جزئيًا، إنه النواة المتحركة التى خاط المؤلف عليها نسيج النص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة – ولو بتذييل عنوان فرعى – والعنوان بهذا المعنى يأتى باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص[٨] إجابة مؤقتة للمتلقى، كإمكانية الإضافة والتأويل.

وتطرح إشكالية العنوان أسئلة متعددة اعتبرها جينيت[٩] مسألة تفرض نوعًا من التحليل، لكن دراسة ليو هوك Leo Hoek تبقى الدراسة الأعمق، التى تناولت العنوان من منظور مفتوح تؤطره السيميائيات فضلاً عن اطلاعه على تاريخ الكتابة حول العنوان وتمحيصه له فى إطار علاقاته التركيبية والدلالية والمقطعية، منطلقًا من تعريفه له باعتباره مجموعة علامات لسانية .. تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص[١٠]. من ثم، فإن دراسة عناوين الرواية العربية كخطاب، هى دراسة تُبْسط مشهداً كاملاً يغرى بالمتابعة، ويدعو إلى استقصاء خصوصياته ومكوناته، ثم وظيفته للوصول إلى نتائج تقود إلى تحليل صارم للعنوان كونه جزءًا من المشهد الروائى المتميز فى الراهن الثقافى .

ومن أجل الاقتراب والاطلاع على كيفية اشتغال العنوان قديمًا، سيلتقى القارئ والباحث معًا، مع أشعار العرب الأولى والتى كانت تتخذ من مطالعها عناوين تعرف بها، كما الملاحم اليونانية التى كانت تحمل علامتها وعنوانها المؤشر على الملحمة، مثلما

كانت المؤلفات الفلسفية تثبت عناوينها للتميُز، وتلخيص المعنى، وهو التقليد الذى سنته محاورات أفلاطون، وقد دأب على إعطائها عناوين تختزل المضمون الفلسفى المتحاور فيه، حيث بدت أهمية العنوان من خلال بحث الكاتب عن اسم لمؤلفه، حتى يتميز عن غيره من المؤلفات. كما أن أسفار الكتاب المقدس سميت بأسماء الشخوص – الأنبياء فى غالبيتها، مثلما عنونت العديد من سور القرآن، بعناوين تحمل بعض أسماء الأنبياء وأخبارهم. ومع التطور الذى شهدته الكتابة، صارت العناوين أمراً ضرورياً للتعريف بالكتاب حتى يصير متداولاً، الشيء الذى أفرز خصائص(11) تؤطر المحكى القديم تأطيرا يشمل الأشكال التعبيرية مما تشكل معه، ثلاث علامات أساسية :

(أ) يسوغ العنوان التعريف بالمؤلف وبالجنس الأدبى، ويميز بين مكتوب وآخر، بحيث أن المؤلفات التى كانت تصب فى المحكى، تعرف من عناوينها. كما تؤشر العناوين على كتب التفسير والتاريخ، وغير ذلك(12) باعتبارها مفتاحاً للمتلقى، يفقه منها نوع المكتوب، ويستطيع التعرف على ما بداخلها من سمات تسعفه فى فك ألغاز النص.

(ب) العنوان، فضلاً عن تعيينه للجنس الأدبى، فهو يعين أيضاً مضمون المؤلف، باعتباره نواةً ومركزاً لمجموع الأفكار. وعليه، فالعنوان مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصى، تعكس الأفكار والخلجات المتخلقة.

(جـ) يحفز العنوان على القراءة، فالباحث المتخصص فى التاريخ مثلاً، سيعرف أن " تاريخ الملوك " للطبرى، أو " الممالك والمسالك " للمسعودى، هما كتابان يهتمان بتاريخ الملوك والأرض .

بالإضافة إلى مميزات أخرى– تنسحب هذه الخصائص الثلاث على العنوان فى الأدب الحديث مع تعديل ضرورى – هنالك خصائص تميز عناوين المؤلفات القديمة، ونحن هنا معنيون، خاصة، بما هو أدبى، وبالعنوان عموماً. ففى المحكيات النثرية، والتى تميزت بطغيان عنصر الخارق، وهو قناة تستدعى الماورائى، الغيبى إلى جانب الواقعى السحرى، ستتفرع العناوين إلى نوعين :

* نوع أول ركز على الزمن وكرونولوجية الحكى، نحو " ألف ليلة وليلة " مما يخدم العنوان ظاهرياً، ويجعله، فى العمق، عاكساً لتلك الدينامية فى التشويق.

* نوع ثان يبئر الأسماء البطولية (عنترة، سيف. حمزة البهلوان ..) وهى أسماء تعكس، بدورها، الخارق - كما هو الشأن فى الملاحم اليونانية - لكن المشترك فى عناوين هذا المحكى هو تضمنها بالإضافة لعنوان رئيسى - تعرف به - عنوانًا فرعيًا، يكون استطرادًا وشرطًا للعنوان الأم. والمشترك أيضًا هو غياب اسم المؤلف، عدا بعض المؤلفات الإخبارية والتاريخية، وبعض مؤلفات الرحلات والتقييدات السردية. هذه العناوين الفرعية أو الاشارات التمهيدية الملحقة بالعنوان ارتبطت فى العصور الكلاسيكية بالأجناس الكبرى[١٣]. فالعنوان قديمًا كان يتميز بخاصيات ضابطة له، منها خاصية السجع والطول، كنوع من التفصيل، بحيث إن هذه " العناوين القديمة تلخص إراديًا مضمون المؤلف. فطول العنوان يجعله عسيرًا "[١٤]، كما يجعله غامضًا يتطلب فهمًا وتأويلاً مشفوعين بالحذر.

انطلاقًا مما سبق يمكن استنتاج مجموعة مكونات تؤطر بنية العنوان فى المحكى القديم[١٥]، وتطبعه بطابع يجعلها، بنية تشترك فيها جميع العناوين، فتكون مكونات العنوان خطابًا لا يحكمه الطبع أو التواتر، بقدر ما أنّ عملية التكون هذه تخضع لمجموعة شروط تاريخية وثقافية جد معقدة، قد لا نفهم منها الآن إلا الشىء اليسير. فمحكيات الخوارق تتضمن نَفَسًا فانتاستيكيًا، وتميل نحو العجائبى والغرائبى والتى يمكن تأطيرها فى السير الشعبية ومحكى "ألف ليلة وليلة " والمقامات والمحكيات الموجودة فى كتب التاريخ وبعض مؤلفات المتصوفة والفقهاء : كل هذه المحكيات تلتقى فى اختيار عناوينها التى تشكل إبلاغًا أوليًا عن مضمون المؤلف.

وتفضى هذه العناوين إلى استنتاج خاصيتين اثنتين :

(أ) طول العنوان : هناك عنوان رئيسى هو النواة التى يتم عن طريقها تبئير انتباه القارئ، وهو الذى يشكل المفتاح الأول للمؤلف، وقد حرصت كل هذه المحكيات الكلاسيكية على التخير الدقيق والملائم للعنوان الرئيسى، والمتكون - غالبًا - من أربع كلمات، ثم عنوان فرعى وظيفته تفسيرية[١٦]، كما أن أهمية طول العنوان، تأتى لاستيفاء المعنى، وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقى؛ ولعل مرد هذا عائد إلى اختمار الدراسات النقدية فيما بين القرنين الثانى والخامس الهجريين، والتى كانت تلح على جودة الكلمة وتخيرها (الجاحظ، الجرجانى، الآمدى، ابن طباطبا) .

(ب) خاصية التسجيع : الاهتمام بالسجع كخاصية فنية أولاً، ثم باعتباره مقدرة لابد للكاتب من تملكها لخلق انسجام موسيقى، وتآلف ثقافى لما كانت تتطلبه العناوين من تسجيع على غرار : "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، "المسالك والممالك ".

٢- العنوان والوعى بالجنس :

مع بداية الوعى بالجنس الروائى العربى، ومع ظهور بعض الأعمال التى توافرت فيها مجموعة خصائص روائية، ونتيجة العديد من الظروف والشروط التى ساهمت فى تبلور الوعى بالكتابة الروائية فإنها ظلت محكومة بخفوت البداية، فى غياب تراكم كمى ونوعى. كما جاءت العناوين فى تلك البدايات، تنحو منحى القديم، وهو تأثير بارز دعته الظروف الثقافية آنذاك، مما جعلها تلتقى فى نقاط وتختلف فى أخرى؛ فمن الجانب الأول، جل عناوين الروايات المنشورة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى حدود الأربعينيات من القرن العشرين وكما ورد فى البيبلوغرافيا الكاملة للرواية العربية منذ ١٨٦٥ إلى ١٩٩٥ لحمدى السكوت(١٧)، تلتقى فى كونها عناوين واضحة، ومباشرة تُشتم منها رائحة رومانسية، فالعنوان فى هذه المحكيات يبحث عن اقتناص المتلقى وتحبيب هذا الجنس النثرى إلى نفسيته. أما الجانب الثانى، حيث الاختلاف، فالعناوين تتناص مع عناوين قديمة فى النثر العربى، شأن المويلحى، فى حديث " عيسى بن هشام " مثلما كان لوالده مؤلف بعنوان "حديث موسى بن عصام"، وهذا النوع يعكس طريقة الكتابة الساخرة، والتى كانت تُكتب بها المقامات؛ وفى الاتجاه نفسه هناك عناوين حاولت الاحتفاظ بنبرة السجع ـ القديمة ـ وهو أمر يفرض، بالضرورة، الطول : مثال ذلك مؤلف رفاعة الطهطاوى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ١٨٣٤ "، و"الهيام فى جنان الشام" ١٨٧٠ لسليم البستانى، ومؤلف أحمد فارس الشدياق "الساق على الساق فى ما هو الفارياق" ١٨٥٥ و"دار الصدف فى غرائب الصدف" لفرنسيس مراش (١٨٧٢)، و"منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب" لعورا جورج ١٨٨٥ فضلاً عن عناوين أخرى نحت المنحى نفسه، إذ يلاحظ عليها الطابع البلاغى، من طباق ونحت

وتجنيس. وقد ظل هذا النوع من العناوين متشبثا بالنفس التراثى حتى وهو يعالج قضايا حديثة، و ما توضحه البيبلوغرافيا الخاصة بدول مصر والشام خصوصا فى البدايات الأولى، بعد ذلك ستتخلى العناوين عن السجع الذى يحيل على النصوص التراثية مباشرة (انظر حمدى السكوت ج ٤).

جانب آخر من العناوين يتمثل فى طغيان أسماء نسوية، وهو شىء ملفت، تزامن مع النداء بتحرير المرأة، والدعوة إلى التحرر عمومًا. بالإضافة إلى أن الكتابة آنذاك كانت سجينة الأفق الرومانسى العاطفى، فسليم البستانى دوَّن ست روايات بعناوين نسائية (زنوبيا ١٨٧١، بدور ١٨٧٣ أسماء ١٨٧٣ فاتنة ١٨٧٧، سلمى ١٨٧٨ ، سامية ١٨٨٢)، كما أن جورجى زيدان بدوره عنون العديد من رواياته التاريخية بأسماء نسوية، وهيكل أيضًا فى " زينب ١٩١٤ "، وثريا وإحسان هانم، وحكمت هانم لعيسى عُبيد، وسارة للعقاد ١٩٣٨، وغيرها من الأعمال التى حملت أسماء النساء، خصوصًا فى الرواية اللبنانية بشكل لافت، بينما نجد فى تونس مثلا ثلاث روايات : آمنة لعبد القادر زكية ١٩٧٣- حليمة لمحمد المطوى العروسى ١٩٧٥- عائشة للبشير بن سلامة ١٩٧٢ أما فى المغرب فنادراً ما نجد نصًا معنونًا باسم امرأة باستثناء ما كتبه عبد العزيز بن عبد الله : غادة أصيلا- شقراء الريف ١٩٧٣- الملكة الكاهنة ١٩٤٩- وآمنة اللوة فى روايتها الملكة خناثة ١٩٥٤ وعلى أفيلال فى ميلودة، والآن ياهند ١٩٩٦ مثلما تختفى هذه الأسماء فى الرواية الجزائرية والليبية...

كما سادت عناوين تصب فى الاتجاه نفسه، مثل عذراء دنشواى ١٩٥٠ لطاهر لاشين، وحكم الهوى ١٩٠٤ لعبد الحميد خضر البوقرقاسى وفتاة مصر ١٩٢٢ ليوسف صروف ونيقولا حداد فى حواء الجديدة ١٩٠٦ ونفس الشأن بالنسبة للرواية المغاربية فى نماذج محسوبة.

انضافت إلى هذا النوع، سلسلة أخرى من عناوين اسمية مثل : "علم الدين" لعلى مبارك، و"ليالى سُطيح" لحافظ إبراهيم، والمازنى فى "إبراهيم"، و "إبراهيم الثانى"، و"أديب" لطه حسين، وتوفيق الحكيم فى "يوميات نائب فى الأرياف".

فالسمة الغالبة على عناوين هذه المرحلة، هيمنة الأسماء بالدرجة الأولى، وذلك راجع إلى سيادة البطولة المطلقة، وهو ما يشير إلى بداية الرواية الأوربية كما تحدث عنها كوزينوف ومارث روبير، وحملها لأسماء أبطالها (دونكشوت، تيل، لازاريودى تورميس، كروزوى ...). هذا النوع من العناوين التى سادت فى مرحلة كاملة، جاء من أجل إعادة الاعتبار للفرد، بالإضافة إلى المكان الذى حفلت به عناوين أخرى (عند : البستانى، الطهطاوى، فرح أنطوان، توفيق الحكيم وعند ابن المؤقت المراكشى فى نصوصه السردية – الفقهية خلال العقد الثالث من القرن ٢٠)، نظراً لسيادة الإحساس بالغربة عن الذات، والمكان، مما يؤكد أن احتشاد الانكسار الفادح، الذى كان متخفياً تحت إهاب الكلمات، عكسته العناوين، فجاءت على وتيرة واحدة، لتخلق مستويات متعددة المعانى تفيض بآلام الذات العربية التى اختارت هذا المجال وسيلة للتعبير عن الأسى والرعب الذى استجمع قواه لرؤية انهيار العديد من القيم. فى حين أن العنوان فى الخطاب الروائى الحديث، يشكل استراتيجية خاصة لها خصوصيات ومكونات، تدخل فى اطار التجريب انطلاقًا من استفادتها من الركام الكلاسيكى من جهة، ثم الوعى بأهمية العنوان، وتغيراته من جهة ثانية.

٣ ـ العنوان وبنياته :

يندرج العنوان الروائى الحديث، ضمن التحولات البنيوية التى طالته، هو كذلك، ضمن مجال الكتابة[١٨]، عمومًا. فأول ما اهتمت به الصحافة دقة العنوان، ونفاذه، بمعنى تملكه لمجموعة شروط منها الاختصار والوضوح، ثم الاشتمال، أى تكثيف المعنى فى كلمات معدودة مع تذييله بعنوان فرعى مكمل، يضفى التشويق على الإثارة، وهو شىء أساسى لتحرير النص من العزلة، وتمتيعه بقراء يساهمون فى إنتاج معناه. وإذا كانت مكونات العنوان الصحافى تعمد إلى التلخيص الاستباقى والاشتمالى، لأداء وظيفة إيضاحية تصب فيما يتجاوز السطحى إلى ما هو عميق، فهناك مجموعة من التقنيات التى تساهم فى إعطاء العنوان بُعداً ايحائيًا آخر، كتقنية الجرافيك واللون والحيز. ولعل الخصائص التى حددها شارل كريفل بالنسبة للعنوان الروائى بخصوص

القرن التاسع عشر، تنطبق إلى حد كبير على العنوان الصحفى الذى عليه أن يكون : مكونًا للنص، نوعيًا، واضحًا، ومثيرًا، يجلب انتباه المتلقى ... مع خصوصية اشتغال هذا العنوان، وتحديد درجة وضوحه والمناخ العام الذى يظهر فيه؛ أما العناوين السينمائية، فبدورها، شهدت تحولاً واكب تحول تيماتها وتقنياتها. بحيث إن وظيفة العنوان مرتبطة جدلاً، بوظيفة الملصق، والصورة التى يحملها، والممكن اعتبارها عنوانًا بصريًا، بينما يبقى العنوان الآخر صورة لغوية. وقد حرصت السينما الحديثة على اختيار عناوينها من كلمة إلى كلمتين، أو من حرف واحد فقط. أما السينما التى اعتمدت الروايات البوليسية وأعمال الخيال العلمى، فإن مكوناتها ظلت كما هى تحتفظ بالعنوان الحدثى المؤسس لبؤرة الرواية، قصد تزكية العنوان البصرى (الصورة)، مثلما أن سينما الخيال العلمى ظلت تنحو منحى تتخذ فيه الزمان والفضاء كمكونين للعنوان قصد الإيحاء الوظيفى بأداء مهمة تحيل على المستقبل.

نستنتج أن العنوان الفنى يتميز بخصائص محددة تميل نحو ما هو بلاغى، فى محاولة التقاط جوهر الشىء فى ذاته، عناوين سوريالية تميل نحو ما هو استعارى، وتؤدى وظائف متعددة ومتراكبة فى آن.

كذلك العنوان فى الرواية الحديثة، فإنه لا يكون بالضرورة، حرفيًا أو يبغى إعطاء حقيقة[19]، فالمتخيل، الذى أصبحت جذوره شيئًا مشروعًا فى ذاكرة ما هو مكتوب وشفوى، بات يشكل مهيمنًا ديناميًا داخل النص، سيطال العنوان الذى يقدم الحقيقة من جانبيها : حقيقة النص وهو محكى من جهة، وحقيقة الوصف المطابق للشىء الموصوف من جهة أخرى.

من هذا المنظور، فإن عنوان المحكى لا يسعى إلى أن يصير حقيقة ثابتة، بل فتحًا للباب أمام سؤال تتقاطع فى رفده عدة حقول معرفية تجاه العنوان الذى "يشكل تساؤلاً، ويخلق انتظارًا "[20] من نوع خاص، تتلبسه الحيرة والتردد، كما تتلبسه المفارقة العريقة التى ينتجها تساؤل المتلقى، لأن "العنوان يفاجئ، ويحير بحسب المعرفة التى يخلقها"[21]، أو بتعبير كونكور : يؤسس لغواية ينساق معها القارئ، فهو أيضًا المرآة التى تكون فى بداية الأمر مكسورة تعطى انطباعًا مشتتًا، ومن زوايا وأحجام

متعددة تدفع "العنوان كى يفتح سؤالاً، ولا تتم الإجابة عنه إلا متأخرًا جدًا"(٢٢) ؛ أى أن النص الروائى هو الذى يحدد الإجابة عن العنوان الذى يتم اعتباره تساؤلاً، وهنا يتضح الاختلاف بين العنوان الكلاسيكى الذى كان قضية تتم الإجابة عنها، فيما أن العنوان فى المحكى الحديث هو "علامة تواصلية .. وثقافية تنجز قصد التواصل مع العالم"(٢٣)، فضلاً عن كونه رسالة من مرسل إلى متلق، بحمولة مكثفة هى علامة تضع دالاً ومدلولاً، ثم مرجعًا ينتمى للصيرورة الثقافية(٢٤)، هذا المرجع هو النص الروائى الذى يكشف عن خبايا العنوان وغموضه الأولى، كما يحدد انسجام العنوان مع النص، وإذا كان الانسجام فى الفكر الكلاسيكى يعنى عدم الخروج عن النص؛ أى تحجيم سلطة التأويل وتقليص الاستعارة الأكثر غرابة والحمالة لوجوه متعددة ، فإن العنوان الروائى الحديث يكسر هذا الانسجام فنيًا، فلم يعد يعبر بالضرورة، عن الحدث أو الشخوص، بقدر ما صار يشكل عصيانًا النص، فلا يمثل غير الإشراقة الغافية فى باطنه، ومن ثمة فهو غواية لا تقدم لنا شيئًا بقدر ما تفاجئنا وتفتننا. وقد شكلت الرواية الحديثة تراكمًا أفضى إلى تكوين بنية تتقاسمها مكونات ووظائف سطرت للمحكى خطوطه، كما حددت بنيته التى صارت بتعبير أمبرتو إيكو قاعدة عليها أن ترن دائمًا، وتخلخل الأفكار(٢٥)، بمعنى أن العنوان فى الرواية العربية، ليس عنوانًا سكونيًا بقدر ما هو علامة متحركة تفرض النص كمعنى آت(٢٦)، قد يبزغ كما قد يبقى غامضًا مثل محكيات التعجيب التى يلجأ فيها إلى التفسير العقلى أو الفوق طبيعى لإعطاء أجوبة مؤقتة أو عامة، وهنا أيضًا الاختلاف الآخر فى العنوان بين القديم والحديث، أى أن علاقة النص بالعنوان، لم تعد علاقة سؤال ـ جواب بقدر ما صارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص(٢٧)، ثم إلى خطابه المقدماتى الداخلى والخارجى، كما لم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذى يحدده النص، بل إن النص يساهم فى خلق مرايا ومعان متعددة للعنوان، فصار بهذا "فضاء تتقاطع فيه العديد من الأنماط القولية : إنه صوت بوليفونى"(٢٨).

إن العنوان فى المحكى الروائى الحديث تطبعه مجموعة مميزات تختلف عن العنوان الكلاسيكى، سواء فى المحكى العربى القديم، أو فى الجهود الروائية الأولى. وتطال هذه المميزات الروايات الحديثة، والمجددة فى شكلها السردى وتيماتها أيضًا.

وحيال هذا، يمكن النظر إلى هذا النوع من العناوين انطلاقًا من المعطيات السالفة الذكر، وأيضًا من جوانب ثلاثة غيرها : مكونات العنوان وقوانينه، ثم وظيفته أخيراً ، وكيفية اشتغال العنوان الروائى ضمن هذه المستويات.

٣ ـ أ ـ : المكونات : كل خطاب روائى هو نص تنتظمه مجموعة عناصر يشكل فيها العنوان علامة تعيينية، ليست خارجة عن هذا النص بصفته اسمًا كما يقول نوفاليس[٢٩]، واسم علم للمؤلف، يعين النص ويشير إليه[٣٠] كما يسعى إلى تمييزه عن نصوص أخرى، بالإضافة إلى أن طبيعة هذا العنوان تؤشر لهوية الجنس الأدبى، الذى ينتمى إليه، فعنوان مثل (شروخ فى المرايا) لعبد الكريم غلاب (١٩٩٤) لا يمكن أن يحيل على شىء غير التخييل الروائى، لأن العنوان عموماً "يتكون من عناصر متعددة ومختلفة، فهو، كجملة قد تكون مكونة من اسم علم أو أحياء أو أمكنة أو أرقام وتواريخ، ويتم الربط بينها بأدوات الربط"[٣١]، وهو ما يبرز هذه التعددية داخل حداثة العنوان الروائى، ومكوناته من حيث التركيب. وحسب ما سبق فإن هناك عنوانًا رئيسيًا، ضرورياً، فى كل نص روائى يشكل نقطة البداية وسمة الهوية الأولية، على سبيل المثال عناوين من قبيل (خميل المضاجع) لميلودى شغموم، (جارات أبى موسى) أحمد التوفيق، (ملك اليهود) ليوسف فاضل، وغيرها، كما أن هناك عناوين رئيسية تستتبع عنوانًا ثانويًا فرعيًا متممًا يؤدى وظائف أخرى من بينها الإيضاح أو التلغيز، كما قد يكون أسلوبًا فنيًا فى وضع العناوين بهذه الشاكلة :

عنوان رئيسى + عنوان ثانوى أو يليه عنوان فرعى يفرق بينهما ب " أو" مثلما هو الأمر فى رواية الريش والتى تقلب المعادلة بحيث إن عنوانها هو " البراهين التى نسيها " مم آزاد " فى نزهته المضحكة إلى هناك أو الريش " . فالمفروض أن تكون كلمة الريش هى البداية لأنها عنوان رئيسى، فيما أن العنوان الفرعى الذى هو "البراهين .... " تقدم جملة العنوان، وهو ما يطرح أسئلة كثيرة فى هذا المضمار عن علاقة هذا العنوان بالنص، وبالعناوين المتخللة نفس الأمر يمكن مقاربته فى نص : " جرماتى أو البلاد التى سوف تعيش بعد الحرب" لنبيل سليمان.

كما يتركب العنوان الرئيسى مع الفرعى عن طريق أداة " لو " وهى تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها " أو " بمعنى مغاير. أما العنوان الفرعى فيجىء عبارة عن كلمة تقديمية (جينيريك)، يتم خلالها التعريف بالجنس الأدبى، كأن يأتى نعتياً، مثل " رواية تاريخية " ... " رواية حقيقية "، يوميات .. سيرة ذاتية، حكايات، محكيات، نصوص... إلخ، ويبرز هذا النوع عند سليم بركات خصوصاً فى سيرتيه وعند عبد المجيد بن جلون وعبد الكريم غلاب ومحمد شكرى....

أما بالنسبة لأغلب النصوص الروائية العربية، فى الأعم، كما هى فى البيبلوغرافيات فإنها لا تحقق شيئًا مما سبق، إذ تخلو من عنوان ثانوى أو عنوان فرعى، بحيث توجد هناك " عناوين من كلمة واحدة لا تحتوى على عنوان فرعى، أو أية إشارة، هذه الأخيرة تهدف إلى شرح العنوان "[٣٢]، فحسب تصور جينيت الذى يضيف إلى الطروحات السابقة طرحاً آخر، يتكون من عنوان رئيسى + إشارة شاملة، تكون شارحة للعنوان، كأن تكون كلمة " رحلة "، حياة، يوميات، مذكرات ...، وهذا النوع من الإشارات المصاحبة للعنوان كان سائداً فى كل الأعمال القصصية خلال البدايات الأولى، وهكذا يكون " عنوان الرواية مكوناً بطريقة يستطيع معها المحكى الإجابة عليه وسد الوعد الذى كوّنَه"[٣٣]، فعناوين مثل (حوش خريف) لمحمد الباردى، و (مدينة اللذة) لعزت القمحاوى و (عرس بغل) للطاهر وطار.. هى علامات خالية من أية إشارة أو أى ملحقات ثانوية، أو فرعية. وقد عمد العنوان الروائى الحديث إلى الحذف ELLIPSES وهو خاصية تسم العنوان الذى يعتمد على مثل هذه التقنيات، وإن اختار الدقة والكثافة عبر كلمات معدودة، منها الحذف عن طريق الاعتماد على حِسّ المتلقى حتى يكون العنوان بارقة فيها من الحذف ما يلمح إلى الشمول. وعن هذا الحذف تتفرع ثلاثة أنواع[٣٤] :

* حذف ملحق النص : فى تركيب (مثل صيف لن يتكرر) لمحمد برادة، هناك معنى اكتمل غموضه سيظل معلقًا، ورهين فصول النص، فلم يكن هناك، بالضرورة، داع لوجود ملحق النص، والذى كان يشتغل فى النصوص الروائية لإثارة المتلقى، وتقديمه معلومة تبدو إضافية، وأساسية فى استيضاح العنوان الرئيسى[٣٥]، وبالتالى النص عموماً، والأمر نفسه ينسحب على باقى العناوين الروائية.

* الحذف المضموني : ويتعلق الأمر هنا بحذف محتوى العنوان وتكسيره، بحيث إن مضمون العنوان الروائي يحقق مضمونًا يتراوح بين البوح والكتمان، رغم أنه لا يمكن لجملة واحدة مهما كثفت من معناها، أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة، ففي " أبواب المدينة " لإلياس خوري يوحي المعنى بالاكتمال، كما توحي به " طرف من خبر الآخرة " أو " دوائر عدم الإمكان " لمجيد طوبيا و (ذات) و (شرف) "وأمريكانلي" لصنع الله إبراهيم، وعنوان ديك الشمال لمحمد الهرادي فهذه العناوين تفصح، بعد تمحيص، عن أن هناك حذفًا مضمونيًا، خصوصًا وأن عناوين محكيات الرواية الجديدة ذات توجه بلاغي نحو الاستعارة، إذ يتم ضبط الدلالة عن طريق ضبط الصورة البلاغية، والتي تكون في أحيان كثيرة مظفورة بما هو نفسي، اجتماعي، وثقافي.

وهكذا، فإذا كان هناك من حذف مضموني، يمكن القول - بشكل أدق - الكسر المضموني المهيئ للمتلقي منذ سماعه للعنوان خلال قراءته للنص، هذا الكسر يقدم انطباعًا بخلق المعنى، لكن الحقيقة أنه يخلق معنى محيرًا وعصيًا على القبض.

* الحذف النحوي : أما على المستوى النحوي، فهناك بالفعل ثغرات خلفها الحذف النحوي الذي أملته ظروف تدقيق العنوان، وتشذيبه من كافة الزوائد، مثلما هو الأمر في " وقائع حارة الزعفراني " و " طرف من خبر الآخرة " أو " أرواح هندسية " و " دوائر عدم الإمكان "، بحيث إن الفجوات النحوية، هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان، كما تطرحه عناوين المحكيات الحديثة.

يقود الحذف إلى نوع من الإيهام والغموض الوظيفي المقصود من طرف الكاتب (٣٦) ، والذي تتميز به عناوين الرواية التي تفرز نوعين من الغموض :

* غموض لازم يعدد المعنى ويعطيه فرصًا عدة للتأويل، مثلما الشأن في عنوان " دوائر عدم الإمكان " ورامة والتنين " و" شرق النخيل " و "أرواح هندسية " وحمى البراري لإبراهيم نصر الله إذ أنه مع قراءة كل فصل تتم عملية التأويل، والإحالة على تأويل آخر يكون معضدًا أو مضادًا للعنوان، هذا الغموض لازم ومقصود، لأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي، ويؤسس على أنقاضه معانٍ عدة لا تتشابه، ولكن رابطًا خفيًا يربط بينها(٣٧) .

* غموض غير لازم وهو الذى لا يعطى فرصة للتأويل، ويحصر المعنى، منذ البداية، فيما حدّد سلفا فى القواميس، نجده فى العناوين الكلاسيكية وبعض الروايات التسجيلية الحديثة.

فالغموض والحذف هما ظاهرتان متوازيتان فى عناوين المحكى الحديث.

و يشتغل الحذف على المستوى التركيبى للعنوان، بينما يشتغل الغموض على المستوى الدلالى، وكلاهما تتضاف إلى الأنماط الخمسة الأخرى المساهمة فى تركيب العنوان :

١ – النمط الأول : الجملة الاسمية(٣٨)

فى هذا النمط يكون العنوان جملة اسمية تأتى على ثلاثة أوجه :

١-١ : اسمًا موصوفًا. ١-٢ : اسمًا علمًا. ١-٣ : اسم عدد(٣٩). وهذا النمط الأول، ودون تخصيص، هو المستوى الذى يصب فيه عنوان " أرواح هندسية " و " الريش " ، كجمل اسمية.

٢- النمط الثانى : الظروف

فى هذا النوع يكون العنوان ظرفًا يتعلق بالزمان، ويحتوى عنوان " طرف من خبر الآخرة " بداخله هذا المكون الأول من النمط الثانى، فالآخرة تجد لها امتدادًا خفيًا – عموديًا – وسط زمن الرواية، شأن " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " . كما تكون أيضًا ظرفية، أو اسم فاعل، أو مقطعًا تعبيريًا.

٣ – النمط الثالث : النعوت والصفات

العنوان فى هذا النمط يأتى على حالتين :

٣-١ . الصفة : كأن يجىء العنوان صفة دالة على لون : " الأحمر والأسود"، وهى للّون، وأيضًا فى " فقهاء الظلام "، فالظلام صفة فى الزمان يؤدى معنى خارجًا عن الصفات والنعوت .

٣-٢ . الجملة الموصولية : وهى التى تحتوى على مكون موصولى يؤسس جملة " الذى " مثل رواية " الرجل الذى أكل نفسه " لخليل النعيمى .

٤ – النمط الرابع : النمط الجملى

يتميز هذا النمط بكونه يجيء جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفى معنى تامًا يفهمه المتلقى، وقد ساد هذا النمط، من العناوين الجملية، فى النثر الكلاسيكى انطلاقًا من عنوان رئيسى، هو عبارة عن جملة ثم عنوان فرعى أو ثانوى، يمثل بدوره جملة، ويتشكل هذا النمط من ثلاثة أنواع : الجملة الشرطية، وجملة على صيغة الأمر ثم جملة على صيغة المصدر .

ومن نماذج العناوين الجملية : (الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى) للطاهر وطار و (ضمير الغائب : الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر) لواسينى الأعرج.

٥ – النمط الخامس : النمط التعجبى

يتأسس العنوان فى هذا النمط الأخير من التعجب الذى له أدوات كثيرة مكونة تفضى به إلى خلق حيرة وتعجب من شىء مألوف أو غير مألوف، كما يتعجب أيضًا دون أدوات، وهو ما يختزنه العنوان الفانتاستيكى، فـ " أرواح هندسية " كعنوان وإن كان لا يثير التعجب فى البداية، فإنه يؤجل ذلك إلى النهاية، وهو تعجب مشروع تستولده أحداث الرواية أيضًا (انظر أيضا حمدى السكوت. ج III ص ١٥٩١).

هذا، ولا تنحصر مكونات العنوان فى هذه الأنماط التى تبين الجانب التركيبى الذى يخضع للتقديم والتأخير، الأمر الذى يعطى نفسًا شعريًا للعنوان خصوصًا فى الرواية التجريبية، كما تنضاف مكونات أخرى لعنوان المحكى الذى " يقدم الخارق، وينتج ذهولاً وحيرة، فالعنوان يخبرنا عن النص وهو فى نفس الوقت يخبئ عنا لعبته "(٤٠). بمعنى أن هناك مكونات أخرى ننظر من خلالها إلى العنوان الروائى نظرة متحررة وفاعلة، وهى خمسة مكونات(٤١) بدورها :

(أ) المكون الفاعل : حيث يكون العنوان، فى هذه الحالة، حاملاً لاسم شخص، قد يكون هو " بطل الرواية "، أو هو الضحية، وفى كلتا الحالتين، فهو شخصية مبأرة، ورئيسية تكون محوراً ترتبط به الشخوص الأخرى، ففى " أرواح هندسية " تعين " الأرواح " شخوصًا لا مرئيين فيما تعين "الريش" اسم بطلها "مم" تعيينًا مباشراً وفى " أحلام بقرة " لمحمد الهرادى يتم تبئير البقرة التى يتمحور حولها الحكى شأن " تغريبة بنى حتحوت لمجيد طوبيا " و" ذات " لصنع الله إبراهيم.

(ب) المكون الزمنى : ذلك أن العنوان يتضمن معلومات عن الزمن، فمفرده " الآخرة " هى تعيين زمنى تحيل على زمن أخروى، يحيل بدوره على زمن دنيوى، فهذا الزمن الأخروى يبدأ بانتهاء الزمن الدنيوى، وهى مفارقة نجدها أيضًا فى " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " إذ أن " ألف " ، سواء كانت سابقة أم لاحقة فهى مجهولة. وفى هذا الجانب تقف الرواية المغربية على عدد مهم من النصوص ذات العنوان – الزمنى : وردة للوقت المغربى – رائحة الزمن الميت – زمن الأخطاء ... كما هو الشأن بالنسبة لعدد من النصوص العربية المشدودة إلى اللحظة الزمنية التاريخية أو الزمن الداخلى وهو ما يحيل إلى تأزم الزمن وحبله بتناقضات تمتد وتحول إلى تخييل يظل موسومًا بأهم علامات الزمن، والأمر هنا يمكن تعميمه على الرواية العربية فى الراهن، " فى الصيف السابع والستين " لإبراهيم عبد المجيد و "أربع وعشرون ساعة فقط" ليوسف القعيد.

(جـ) المكون المكانى : وذلك أن يأتى العنوان متضمنًا للمكان كفضاء مغلق أو مفتوح، ويتخذ هذا المكون عددًا من الروابط التى تقترن عادة بالمكان والتعيين (قرب، بعد، هناك ...)، وفى هذا المكون يكون هناك تحديد لا جغرافى : السفينة، ترابها زعفران، الغرف الأخرى، الجبل الصغير، أغمات، السوق الداخلية، طريق السحاب. مغارات، المقهى الزجاجى، وأيضًا روايات الخيال العلمى التى لا تحدد فضاءها باسم معين، مكتفية بالصفات والنعوت، كالعالم الآخر، والعالم الجديد، نموذج "البراهين التى نسيها مم آزاد فى نزهته المضحكة إلى هناك " . والتى لا تفيد التحديد الجغرافى إلا فى طيات الرواية . بالمقابل هناك تحديد جغرافى يعين اسم المكان، والموطن، وفى هذا الاطار، يأتى التحديد الجغرافى فضاء متخيلاً كما عمدت إلى ذلك روايات الخيال العلمى .

فالمكان فى العنوان يشكل أهمية ذات دلالة قصوى شأن " أبواب المدينة"، " وقائع حارة الزعفرانى " "طرف من خبر الآخرة " و(الحى السابع) لنعيم صبرى و (حوش خريف) لمحمد الباردى .. حيث المكان هو المسرح الذى ستنطلق منه الأحداث .

(د) المكـون الشيئـي : وهـو المكون الذى يعين عبر العنوان، الأشياء مثل عنوان " حـجـارة بوبيللو "، فـالحـجـارة شـيء يشـيـر إلى جـزء من عـالم يمكن أن يتشكل ويصير، خصوصًا إذا كان هذا الشيء مهيئًا لبناء ما هو مقدس، وقد حـفلت الحكايات السـحـرية وبعض مـحـكيـات الخـيـال العلمى، بـهـذه المكونات الشيئية كالبساط، الطاقية، الخاتم، الطائر، المسدس.

(هـ) المكون الحدثى : أحداث تطغى على هذا المكون، فـهو يستوعب باقى المكونات الأخـرى وينطوى على حدث فـى حـاجـة إلى تحـويل أو تأويل، وتنقـسم هذه الأحداث إلى :

(هـ) ١ - أحداث ديناميـة : وهى التى تترجم تحولاً فى الوضـعيـة، أى نوعًا من الحـركيـة، فـفى (الريش) يشـيـر العنوان إلى نزهة " مم " إلى هناك، أى رحلته، والتى ستكون رحلة مزعومة وهمية، والحديث أيضًا عن براهين تم نسيانها . كما يشير عنوان (وقائع حارة الزعفرانى) لجمال الغيطانى إلى فيض مـن الأحـداث الحـركيـة المتمـوجـه، وأيضًا (حكـايـة وهـم مغـربيـة) و(الجنازة) لأحمد المدينى و (أيام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم (نجمة) لكاتب ياسين (الآخرون) لحسونة المصباحى (ملحمة الحرافيش) لنجيب محفوظ (أربع وعشرون ساعة فقط) ليوسف القعيد. (امرأة النسيان) لمحمد برادة...

(هـ) ٢ - أحداث ستاتيكية : وهى التى تترجم وضـعية وحـالة الروح والعواطف والخـصـال والتـصـورات المجـردة كـالحب والسـعـادة والموت، لكن العنوان الروائى يوهم بتلك الستاتيكية، ورغم ترجمـته لوضـعيـات مـختلفة، فـإنه ديناميـكى، ويتـجلى ذلك من خـلال عنوان (أرواح هندسـيـة) حـيث يفـاجـأ المتلقى بحالات تصدمه مع تمدد الحكى فى الصـفـحات المتتالية، وهو نفس الشأن مع عناوين إدوارد الخراط الروائية .

وهكذا فإن مكونات العنوان، تركيبيًا ودلاليًا، متعددة تلتقى مع الرواية الحديثة فى علامات عدة، وتختلف معها فى علامات أخرى . ذلك أنه يؤسس جديته من مكوناته

المفتوحة على كوى عدة تفصح عن كونه عنوانًا تضافرت مكوناته هاته بشكل دقيق وحاسم، فهو يعتمد على شروط العنوان الحالى، ويحقق الانسجام والاختلاف : انسجامه مع ذاته، وتحقيقه لنكهة خاصة، تعبر عن لعبة الكتابة الروائية وتوجهها إلى التكامل من خلال تحقيق التميز فى العنوان – الجملة، والنص الينبوع الذى يصب فى النص المجرى.

٣ – (ب) القوانين : إذا كانت مكونات العنوان الروائى متشابكة تضرب بجذورها فى مجموعة من مكونات متفرعة، فإن هناك مجموعة قوانين تنظمه بوضوح، بمعنى أن العنوان، قبل القراءة، يحيل على نصوص أخرى غير نصه المرتبط به، لكن القراءة تدفع إلى الربط بين العنوان والنص، فيبقى الارتباط قانونيًا، تحكمه بنية عامة من العناوين، خصوصًا وأن العناوين شكّلت ببنيتها المفتوحة قانونًا، ويمكن مناقشتها انطلاقًا من القوانين التى سنها كل من " كريفل " و" هوك " بخصوص العناوين الحديثة والتى يمكن أن تنسحب على العناوين – التى سبق أن رأيناها – وهى أربعة :

* العنوان عليه الالتزام بالنص الذى يعنونه، بحيث يكون مقتربًا من معناه، لا بعيدًا عنه، وهذا النمط من العناوين لم يعد الآن بالشكل الذى يمكن أن نشتمه من كلمة " الالتزام بالنص "، فالنص الروائى الحديث يؤسس التزامه الخاص به، مثل ظهور عناوين تتكون من كلمتين مثل المخطوطة الشرقية لواسينى الأعرج، أو امرأة النسيان، أو عرس بغل، أو الحديقة السرية لمحمد القيسى. أو من حروف كما هو الشأن عند أندرى جيد C.R.D.N وفيليب سولرز فى H، ومؤلف بارت ... S/Z كل ذلك هو محاولة للالتزام بالنص وبمعناه الفلسفى العميق .

فالرواية نص أدبى متخيل وليست نصًا علميًا تشفع له ضرورة العلم والالتزام بالمنطق، بأن يكون عنوانه مطابقًا، بل إن الرواية تؤثث عناوينها بالبلاغة، والإشراقات الشعرية، كما تعمد إلى لعبة المراوغة والإيهام .

* على العنوان أن يكون مثيرًا، مختصرًا، مركزًا يحمل مجموعة معلومات فى شكل مورفولوجى صغير، غير مكتمل، يدفع القارئ إلى طلب زيادة مجموعة معلومات،

وهذا النوع من العناوين المثيرة إذا كان موجوداً في العناوين السينمائية، والأعمال السوريالية الأولى، فإن الرواية قد تركت أثراً أدبياً وفنياً في نفس المتلقى لما لهذه العناوين من إحالات متعددة " تستفز" المتلقى، وتخلخل تصوره الأولى، ثم تصوراته المتعاقبة بحيث إن " الأختام والسديم " لسليم بركات هى صورة مشهدية تثير تساؤلات مغموسة فى شكوك وحيرة، ومن ثمة فهى عنوان له إثارة خاصة تدفع المتلقى إلى التردد، ذلك أن العنوان الروائى يقدم إضاءة غير مباشرة للموضوع .

* على العنوان أن يكون نوعياً، غير متشابه مع عنوان آخر، وهى مسألة اعتبار العنوان اسماً دلالياً خاصاً بالرواية، نوعياً بمعنى متفرد، يحمل سمات الجنس الأدبى، وسمات التحول .

* يجب توافر الوضوح فى العنوان دفعاً لكل ما يميع الدلالة، وهو وضوح عمودى، غير مكتمل، وموزع على مجموعة دلالات وتأويلات تتقاسم معنى العنوان .

تسعى هذه المحددات الأربعة إلى خلق حقل متناسق للعنوان الروائى الذى لا ينضبط بشكل مباشر لقوانين العناوين الأخرى. إذ أن عناوين أعمال الروائى الواحد تشكل بدورها قانونها الخاص بها . ذلك أن عناوين روايات نجيب محفوظ – مثلاً– يتقاسمها المكان بشكل كبير، ثم الحدث الذى تتفرع عنه الأسماء، كما تشكل أعمال غائب طعمة فرمان الروائية قانوناً خاصاً يلتقى مع القوانين السابقة بشكل مغاير، كما تلتقى معه العناوين الأخرى، ويؤسس قانونه الذى يستحضر فيه عنواناً رئيسياً، فيما يغيب عنه العنوان الثانوى أو الفرعى . كما يستحضر العنوان، الصور المشهدية، والبلاغية، ويغيب عنه العنوان المباشر السطحى، كما تتحدد قوانين العنوان الروائى من منظور وظيفى[٤٢] فى أربعة مستويات تكمل القوانين الأربعة الأخرى :

– المستوى الأول : أن ينجز العنوان وقائع فادحة، بمعنى أنه يحقق قولاً به معنى، غير عادى، و رواية (بروموسبور) لحسن بن عثمان فى هذا التحديد، تحقق هذا المعنى، والمتجلى فى وضع عنوان ذى دلالات متعددة يصعب على المتلقى إدراك مضمون الرواية، مباشرة، والذى هو مضمون يؤسس لفداحة فى المعنى (مخلوقات الأشواق

الطائرة، طرف من خبر الآخرة، الريش، أرواح هندسية، لعبة النسيان، المركب حقول الرماد. المنتهى. امرأة ما . اهبطوا مصر. ورد الأحلام. الدراويش يعودون إلى المنفى ...).

– المستوى الثانى : أن يحقق حقيقة النص، فهو قوة وعلامة دالة، بمعنى أن العنوان الروائى كتخييل، يعكس انبناء النص على التخيل، والتوازى بين العنوان والنص، على مستوى حقيقة المرآة العاكسة لسمات الجنس الأدبى، وحقائقه الداخلية (أرواح ... طرف ... الغرف الأخرى، يا بنات إسكندرية، البشمورى، البرزخ، رائحة التمر حنة...).

– المستوى الثالث : يحقق العنوان سر المقول الروائى، وإذا كان النص يتضمن أحداثًا ملغزة، فإن العنوان بدوره يتضمن لغزًا يحقق سر النص، تركيبيًا .

– المستوى الرابع : يحقق العنوان أيضًا استعارة مفارقة، وهو ما يتجلى فى العنوان الروائى.

وفى ضوء هذه المعطيات المؤطرة للعنوان، وانطلاقًا من قوانين داخلية أخرى وثانية خارجية، فإن هناك قوانين داخلية تحكمه بشكل قوى، تربط بين ما هو دلالى وتركيبى، لتؤسس تحت جلد العنوان عناوين " غائبة " لكنها فاعلة، يمكن تعريتها من خلال تجذير الأسئلة، وفك شفرات الكلمات، إذ أن القوانين فى تكاملها تعطى صورة عن مدى الضبط والدقة، التى يتم بها إنجاز العنوان الروائى.

٣ (جـ) : الوظائف : يحقق العنوان وظيفة نصية – كما يقول كريفل[٤٣] – خصوصًا إذا سلمنا بأنه بهو أول يتم الولوج منه إلى النص، فلا يوضع اعتباطًا، وإنما تؤطره خلفية ثقافية عامة، تحدد قصديته، بمساعدة دلالة تجريبية، وأخرى تاريخانية[٤٤]، لكن قصديته الحقيقية قصدية مراوغة، وإن كانت ترتبط بوظيفتى الإيضاح والحدوثية[٤٥]، وهما وظيفتان تنطبقان على مجموع العناوين الروائية.

فالمرسل للعنوان، يقصد فى شكله المركب، وبتلك الهيئة النحوية : إعطاء وظيفة معينة يتوخاها الكاتب الذى لا يضع العنوان إلا وقد حدد له وظيفته المتقاطعة، ورؤيته

المؤسسة داخل النص. وهكذا، فالوظيفة التى يحققها العنوان تكون " معلومة قادحة تجاه النص "[٤٦]، ستختص بها المحكيات التجريبية " المدمرة " للعنوان – الواضح، حتى تؤسس على أنقاضه عنوانًا يوهم بالوضوح، كما أن هذا العنوان يحقق وظيفته، من جانب أول، كوعد سيتكفل النص بالإجابة عنه، ومن جانب ثان، فهو عنصر افتتاحى لأنه، وكما يقول أمبرتوايكو، هو " مفتاح تأويلى "، يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلى والخارجى، ربطًا يجعل من العنوان الجسر الذى يمر عليه، ومن هذه الزاوية تتحدد وظيفة العنوان فى كونه " يُعرِّف، يبرز ويقوم، كما أنه يملأ وظائف ثلاثا "[٤٧] : وظيفة التسمية وظيفة تعيينية ثم الوظيفة الإشهارية .

هذه الوظائف التى يتبناها جينيت[٤٨]، ويسعى إلى تطويرها، تتفق أيضًا ووظائف ليو هوك الثلاث، والمتلخصة فى التعيين والإشارة إلى المحتوى ثم إغواء المتلقى، وكلاهما يركز على الوظيفة التعيينية التى تحدد جنس وهوية النص، ذلك أن عنوانًا مثل (لا أحد ينام فى الإسكندرية) لا يمكن أن يجعل القارئ يعتقد أنه أمام مذكرات أو سيرة ذاتية .. وإذا كانت الوظائف التى حددها كريفل تنظر إلى العنوان نظرة مثلثة، فإن جينيت[٤٩]، يعيد ترتيب تلك الوظائف حسب الفاعلية انطلاقًا من المتن الروائى الحديث معتبراً إياها كالتالى :

الوظيفة التعيينية : والتى تساهم فى إبراز هوية النص وانتمائه، وذلك ما يحققه عنوان الرواية العربية بامتياز .

الوظيفة الوصفية : فالعنوان هو قبل كل شىء وصف، وجملة

" أرواح هندسية " هى وصف ساكن لشىء متحرك، يقدم الاسم المبتدأ، ويحذف الخبر ثم يجىء بمضاف اليه ليتمم المشهد، ويحجب ثغرة الخبر، فيأتى النص وكأنه سؤال شائك عن الخبر.

وظيفة المدلول : وهى مرتبطة بالوظيفة الثانية . إذ أن للعنوان وظيفة دلالية، كما له وظيفة المدلول لأنه فى حد ذاته يعتبر نصًا قائمًا يشير إلى نص ينكتب.

وظيفة الإغراء : والتى لا يمكن التملص منها، ذلك أن للعنوان جاذبية، والموجودة، خصوصًا فى العناوين السينمائية التى تبحث عن وظيفة إشهارية بالدرجة الأولى

أما الرواية فإن عناوينها عبارة عن صورة تتماثل أمام المتلقى الذى يشتغل بمخيلته لفك رموز تلك الصورة.

هذه الوظائف التى تتكامل فيما بينها تقضى بأن يحتفظ العنوان الروائى بمجموعها كما يحتفظ بوظائف أخرى(٥٠) تنبثق من خلال تعدد القراءات، ومن ثمة يمكن اعتبارها علامة بوليفونية لكونها ذات وظائف متعددة تصب فى إنجاز وظيفة تحقيق الرومانيسك فى نفس المتلقى.

وينفرد العنوان الروائى العربى الحديث بمجموعة من الخصائص المتعددة، والوظائف النوعية التى يشغلها لتحقيق جدلية بين المتخيل والواقعى، وهى عملية تركيبية صعبة تتطلب تحقيق ما يلى :

- انزياح العنوان عن العناوين التقليدية المباشرة ؛
- الإيهام الذى يؤسس غواية وتأويلاً مغايراً ؛
- شاعرية تنفلت من الجملة ومدى اتساعها الدلالى.

تعتمد هذه الشروط بداخلها على المكونات والقوانين لتحقيق وظائف أدبية عامة، وأخرى خاصة، والعنوان فى كل هذا تتجاذبه جدلية مشفوعة بمخيلة شديدة الحذر، وذات حساسية عالية تقتنص الجوانب الدلالية والمجازفة فى آن.

٤- مدارات الشرق : العنوان المناورة : إذا كانت العناوين الروائية الحديثة تكتسى أهمية خاصة لدلالتها الموحية، فإن ذلك يرجع، أساساً، إلى التنويع والتوجه البلاغى الجديد الذى يكسر هيمنة العنوان الحرفى، الاشتمالى ليؤسس عنواناً تلميحياً، الاستعارة فيه تشكل قطباً استراتيجياً يعمل على استعادة معانٍ حاسمة داخل النص، مما يشيد معنى باطنياً آخر هو نواة وبؤرة العمل الأدبى... من خلال إمساكه بمجموع النسيج، فى تقاطعاته، وتغذيته للقراءة والتأويل.

تجىء اختلافية وتميز العنوان الروائى العربى الحديث من تجريبيته ومكوناته التى تحيد به عن المباشرة والتقليدية .. لترسم استعارة دافقة بانشطاراتها .. تنزاح عن المعانى الهشة، وتؤسس لتأكيدات نسبية تخلق المفارقة مثلما تنجزها (الضوء الهارب)

و (لعبة النسيان) و (امرأة النسيان) لمحمد برادة برسم صورة استعارية حاملة لبنيتها التخيلية بدون الالتفات إلى التجنيس .

وكما لجأ (صنع الله إبراهيم) إلى تبئير المفردة الواحدة فى رواياته " اللجنة " و" ذات" و"شرف" و"أمريكانلى"، الأولى فى سياق بنائها لصورة مجتمع وفضاء ممتسخ؛ والثانية والثالثة فى إضاءتهما لصورة الفرد وصوت المجتمع بتناقضاته .. والرابعة هى تركيب بدلالات سياسية وثقافية يقصد منها المؤلف أمرى كان لى، وعمد (يوسف فاضل) فى ثلاثة نصوص هى (الخنازير ٨٢ ، أغمات ٩٠ و سلستينا ٩٢) إلى تأسيس توجه يبتغى من ورائه الوصول إلى القارئ وتبئير العنوان فى الذاكرة (المتلقى) والنص (السرد) والكاتب جمال الغيطانى فى روايتيه (الرفاعى) و (الزويل) وفتحى غانم فى : الأفيال – البحر– الجبل – الغبى. وأيضًا محمود المسعدى فى (السد) وعروسية الناتولى فى (تماس ومراتيج) وعمر والقاضى فى (البرزخ) وسحر الموجى فى (دارية) وحسن بن عثمان فى (برومسيور) وحسونة المصباحى فى (الآخرون) وجبران خليل جبران فى (النبى) وكاتب ياسين فى (نجمة) وسلوى بكر فى (البشمورى) وهالة البدرى فى (منتهى) وإبراهيم عبد المجيد فى (المسافات) ... وغالب هلسا فى الخماسين، السؤال، سلطانة.

فى رباعية نبيل سليمان (مدارات الشرق)[٥١] يقف العنوان العام مؤطرًا للرباعية من جهة، وللعناوين الخاصة بكل جزء على حدة من جهة أخرى. ذلك أن هذا التأطير يأخذ معناه من خلال انغراس العنوان فى الدلالة العامة للرباعية، بحيث تتكون جملة (مدارات الشرق) من كلمتين تحددان المكان وترسمان أفقه المنزوع من مدونة الفلكيين، ثم الشىء المرسوم والمحدد وهو الشرق الذى يصادف صدى فى الوجدان، وكلمة أخرى محذوفة وهى (العربى)، فيكون العنوان العام المؤطر مختزلا لقضايا قومية ووطنية تهم منطقة محددة .. المجال والإنسان والمتخيل، لكن، إذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعنوان العام، فإن العناوين الخاصة بالفصول تولد المفارقة باعتبار أن العنوان الروائى " هو إشارة سيمية معقدة، ومكونة من عدد متغير من وحدات المعنى السيمية "[٥٢]، لذلك فعنوان الجزء الأول (الأشرعة) يحقق معناه الأكثر انضباطًا لخصوصيات

النص / الجزء بانفتاحه على سياق المحكى، وإفرازه لسياق آخر يمهد للنص / الجزء الموالى مما يتيح للعنوان الروائى التشكل ضمن معنى بلاغى تتضافر فيه عدة مكونات وإستراتيجيات، فضلا عن سياق تخيلى يدفع المتلقى إلى البحث بين ثنايا النص عن نسيج متقاطع مع العنوان التأطيرى العام، الأول والثانى وذلك لكون الاثنين جزءا دالا من الرواية، وعلامة تحتفظ بتعيين مجموع النسيج النصى وتجعل منه " صوتا بوليفونيا " بتعبير" ليو هوك"(٥٣) يخترق الرواية، وهو يكتنز جينات تخيلية تخترق وهم التاريخ وبناءات وعى الفضاء المحدد فى مدارات تسوُّر الشرق، وتؤسس لغوايات عنيفة وساخرة تقود أشرعتها نحو تيه وخراب وانكسارات.

إن الحذف المتحقق فى عنوان (مدارات الشرق) هو حذف نحوى ومعنوى من منظور بلاغى، يخلق ثغرة تشع بالتغميض ورسم فجوة على المستوى الظاهر، وعلى المستوى النفسى للقارئ الذى تعود – فى العناوين عامة – أن يجد أجوبة أولية . وليس صدمة . وهو نفس الإشكال المتكرر فى عناوين الأجزاء التى حققت بنيتها شكلين ملفتين للنظر :

إنها جاءت كلمة مفردة فى الجمع (الأشرعة – بنات نعش – التيجان – الشقائق) من جهة، والغموض والتنافر الذى توهم به هذه العناوين من جهة أخرى رغم أن ثلاثة منها معرفة بال.

فى (مدارات الشرق) تتحقق ثنائية اللامعرف والمعرف. الأول – المجهول هو الذى يحدد مصير المعلوم بمعنى وجود ثنائية الغائب / الحاضر والتى تتصادى مع ثنائيات ستولد فى التيمات الموسعة داخل النص الروائى.

ونفس الثنائية تترسم فى العناوين المقررة، حيث يصبح الحذف موجهًا استعاريًا للقراءة خصوصًا حينما تتعزز جدلية العنوان – النص ويتبدى وهْمُ الغموض والتسليم بأن عناوين (مدارات الشرق) تخلق مسارًا من المناورات تقود نحو التطابق فيما يخص التباسات الراهن وتهدم الوجدانات وما حملته.

من ثمة، فإن علاقة العنوان بالنص عند(نبيل سليمان) فى رباعيته، ونصوصه الأخرى(٥٤) هى علاقة استعارية لا تبحث عكس المضمون أو تبئير مكون روائى، وإنما

تسعى إلى تفجير وعى وتأسيس آخر مع تحقيق الشاعرية وبناء الفرادة والخصوصية كما تحقق فى الرباعية التى سعت إلى إنجاز أربعة مستويات :

(أ) إنجاز وقائع فادحة : وذلك من خلال منطوق التركيب النحوى والبلاغى الذى يقود إلى دلالة مفارقة تظهر من خلال النص الروائى وما يحبل به من وقائع عَمّدت تاريخًا كاملاً بالمجهول والتباس الخطابات بين الأنا – الذات المفردة، والنحن – الذات فى مرحلة منشطرة، ليس الأساسى التقييد الإبداعى لتاريخها، وإنما التقاط تورمات متخيل المرحلة .

(ب) حقيقة النص : وذلك بهيمنة الشرق – سوريا كحقيقة وواقع له ثبوتيته، ثم العناوين الخاصة بالأجزاء والتى تمثل الواقع الثانى / الآخر المستعار و"الحقيقة المغفلة " داخل النص بأبعادها المتجذرة، وهى تتصيد المتخيل من عنف الراهن .

(جـ) تحقيق سر المقول الروائى : وهو ما تجلى فى احتفاظ العنوان بسر مجموع الرواية باعتباره النواة الحاملة لجينات النص، والنول الذى ستغزل عليه الرواية كل ملابساتها .

(د) تحقيق استعارة مفارقة : وتعزى إلى التركيب بين ثنائيات المعرف – اللامعرف، المجهول – المعلوم، الحاضر – الغائب ... وكل هذا يجذر المفارقة داخل نفسية المتلقى وهو يتابع تشخيص متناقضات المرحلة بجزئياتها وكليّاتها .

تؤسس هذه المستويات لحداثة العنوان عند نبيل سليمان، والتحولات التى يتم تبينها انطلاقا من مهيمنات متعالقة بدءًا من عنصر الفضاء إلى الأشياء، مما يشكل ثقلاً مكثفًا على المدلول أولاً ثم الدال ثانيًا، فى سياق تحقيق استعارة تشخيصية لمتخيل يحقق مرآة – بتعبير ريكاردو– ذات علاقات عمودية وأفقية تتماس مع مرجع وسجلات وشرايين تخيلية متعددة تعمل على حفر التصوير لا النظر فى تلك المرآة / العنوان .

الهوامش

(1) CHARLES GRIVEL : PRODUCTION DE L'INTERET ROMANESQUE, MOUTON 1973, p. 166.

(2) IBIDEM. p. 169.

(3) JEAN RICARDOU : NOUVEAU PROBLEME DU ROMAN, ed. SEUIL 1975, p. 145.

(4) LEO HOEK : LA MARQUE DU TITRE, ed. MOUTON 1973, p.2 .

(5) HENRI MITTERAND : LE DISCOURS DU ROMAN, FRANCE, ed, P.U.F. (ECRITURE) 2ed 1986, p. 90.

(6) CH GRIVEL : p. 168.

(7) REY DEBOVE JOSETTE : ESSAI DE TYPOLOGIE SEMIOTIQUE DES TITRES D'OEUVRES ; ed MOUTON 1979, p. 699 .

(8) CH GRIVEL : p. 166 .

(9) GERARD GENETTE, SEUILS - ed. Seuil 1987 - p.54 .

(10) L.HOEK p. 17 .

(١١) كريفل ص ١٦٩ و ١٧٠، حدد خلالها مجموعة خصائص للمحكى الكلاسيكى الأوروبى، ونحن هنا إذ نستأنس بها، بشكل مرن، فذاك قصد تجريبها فى محكى النثر العربى القديم، دونما إسقاط .

(١٢) عناوين مثل "زجر النابح" للمعرى، وكتاب "الفرج بعد الشدة" للتنوخى، وكتاب "الروض المعطار فى خبر الأقطار" للحميرى و"الأخبار الطوال" للدينورى، و"الملل والنحل" للشهرستانى، و"الفهرست" لابن النديم، و"رحلة ابن بطوطة" المعروفة "بتحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" و"حلية الأولياء وطبقات الأصفياء" .. وغيرها من العناوين التى تدل، مباشرة على الجنس الأدبى المتعين .

انظر للمزيد : شعيب حليفى : الرحلة فى الأدب العربى : التجن، آليات الكتابة، خطاب المتخيل. القاهرة الهيئة العامة – مصر– (كتابات نقدية ١٢١) ط ١– ٢٠٠٢ الفصل الخاص بالعنوان فى السرد القديم وفى النص الرحلى (صص : ١٦١–١٧٢).

(13) G- GENETTE, 1987, p. 89 .

(14) PROGER ROFER : INTRODUCTION A LA TEXTOLOGIE, VERIFICATION ETABLISSEMENT, ed. Larousse 1972, p. 98 .

(١٥) انظر : محمد عويس : العنوان فى الأدب العربى النشأ ة والتطور. مكتبة الأنجلو المصرية ط١ - ١٩٨٨ القاهرة - مصر، وهو مؤلف من سبعة فصول، تتناول فصوله الثلاثة الأولى : العنوان فى الأدب القديم قبل التدوين وفى عصره ومنظورات النقاد القدامى وبعض التمثيلات وتحليلها، فيما لجأ الكاتب فى الفصول المتبقية إلى دراسة العنوان فى الشعر الحديث .

(١٦) مثال ذلك " ألف ليلة وليلة " وهو العنوان الرئيسى، أما العنوان الفرعى الذى ذيلت به للتفسير فهو " ذات الحوادث العجيبة " والقصص المطربة الغريبة، ليالى غرام فى غرام، حب وعشق وهيام، وحكايات ونوادر فكاهية ولطائف وطرائف أدبية من أبدع ما كان من عجائب الزمان " دار الهدى الوطنية بيروت - ط١ - ١٩٨١ .

(١٧) انظر : حمدى السكوت : الرواية العربية الحديثة : ببلوغرافيا ومدخل نقدى ١٨٦٥-١٩٩٥ (طبعة تجريبية استطلاعية محدودة فى خمسة أجزاء) مكتبة دار الكتب المصرية : القاهرة ط ١ . ١٩٩٨

نستشهد فى هذا الإطار بمحمد بن المؤقت المراكشى (١٨٩٤ - ١٩٤٩) نظراً لشخصيته المعقدة والملتبسة، وما ساد حياته من غرابة وتعجيب، له مؤلفات ذات عناوين مثيرة بدورها : "السعادة الأبدية فى التعريف بمشاهير الحضرة المراكشية ١٩٢٨ " - " الجيوش الجرارة فى كشف الغطاء عن حقائق القوات الجبارة ١٩٣٧ " - " الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية ١٩٣٣ " - " أصحاب السفينة ١٩٣٥ " - " الرحلة الأخروية ١٩٤٦ " - مثلما تنبأ - هذا الفقيه العجائبى - فى إطار استيهامه ببعض النبوءات عن طريق ثلاث رؤى حددها فى السنوات التالية. ١٩٥١ : سنة انغلاق باب التوبة وطلوع الشمس من مغربها . ١٩٦١ : رفع القرآن الكريم وانمحاء صحائفه . ١٩٨٠ : خروج الدجال .

ملاحظة : كتابات ابن المؤقت المراكشى تندرج بعامة فى النثر والخواطر الفقهية - الاستيهامية .

(١٨) انظر فى هذا الصدد: عبد الفتاح الحجمرى : عتبات النص : البنية والدلالة. الدار البيضاء، منشورات الرابطة ط ١٩٩٦ .

- وأيضا : محمد فكرى الجزار: العنوان وسميو طيقا الاتصال الأدبى. القاهرة. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ .

(19) CH. GRIVEL. p. 168.

(20) LEO HOEK p. 177.

(21) CH- GRIVEL p. 174.

(22) ROLAND BRATHES : S\Z, ed. Seuil 1970, p. 24.

(23) LEO HOEK, p. 27-28.

(24) IDEM, p. 29.

(25) Cité in - G. GENETTE, 1987, p. 87.

(26) CH- GRIVEL, p. 171.

(٢٧) كما يمتد إلى خارج النص فى علاقاته بالمحيط الاجتماعى والثقافى والحضارى العام، انظر :

Claude Duchet : La Fille Abondonnée et la bête humaine : élément de titrologie romanesque .

(28) LEO HOEK, p. 184.

(29) JACQUES DERRIDA. DISSEMINATION, (cite in).ED SEUIL 1972, p. 59.

(30) ANTOINE COMPAGNON, LA SECONDE MAIN, ed. Seuil 1979, p. 251.

(31) CH. GRIVEL, p. 167.

(32) GENETTE, 1987, p. 65.

(33) GRIVEL, p. 179.

(34) LEO HOEK, p. 56-57.

(٣٥) هذا الأمر يبدو جليًا عند : مجيد طوبيا : تغريبة بنى حتحوت، والتى سيصير عنوانها فى الصفحات الداخلية كالتالى : تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال . حيث الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة وخوض الأهوال وانقلاب الأحوال وتسلط الفأر على القط وركوع الأسد للقرد . بيروت دار الشروق ط١ – ١٩٨٨ .

(36) LEO HOEK, p. 133.

(٣٧) يمكن تسجيل ملاحظة حول العناوين الداخلية للمحكيات الروائية بحيث إن الإشكال الذى تطرحه العناوين الرئيسية هو نفس الإشكال الذى تطرحه العناوين الداخلية والتى هى مرايا مكسرة من مرآة العنوان الرئيسى، ففى "طرف من خبر الآخرة" تأتى العناوين الداخلية للتنويع على الكلمة الأخيرة من العنوان الرئيسى وذلك من خلال الموت، القبر، المكين، الحساب والنشور، مثلما هو الأمر فى الوقائع "حارة الزعفرانى" التى جاءت لتؤدى نفس الوظيفة (ملفات، ملحقات ، تعاليم ونداءات .. إلخ) .

وتأتى العناوين الداخلية فى رواية " الريش " عبارة عن تلخيص يقود للتيه ويحاول أن يستجمع التعجيب ويمهد له كعنوان الفصل الأول : "تخطيط غير متجانس للوقت قبل انتحار مم" ص ٩٩، و " التفاصيل المعلنة على عواهنها " أو العنوان الفرعى الثانى " سرد لا بد منه لتكتمل نشأة مم كابن آوى " ص ٥٥ . هذه العناوين الداخلية كما تحدث عنها جينيت فى SEUILS ذات مكونات ووظائف فاعلة ومؤثرة فى النص الروائى .

(38) LEO HOEK, P 73-74.

(٣٩) حفلت الآداب الأوربية بهذا النوع من العناوين الاسمية وكذا نفس الأمر فى بعض الأعمال الفنية العربية من أسماء الأعداد، مثل جورج أورويل ١٩٨٤ فلينى : ٨٥ فكتور هيكو ٩٣ . جان نويل ١٩ أكتوبر ١٩٧٧ .

(40) LEO HOEK, p. 124.

(41) IDEM, pp. 133-177.

(42) CH. GRIVEL, pp. 177 -179.

(43) GRIVEL, p. 171.

(44) HOEK, p. 99-100.

(45) ROLAND BARTHES, L'AVENTURE SEMIOLOGIQUES, ed. SEUIL 1985, p. 334-335 .

(46) GRIVEL, p. 176.

(47) IDEM, p. 170 .

(48) G. GENETTE, p. 73 .

(49) IDEM, p. 88-89 .

(٥٠) يستعرض هنرى متران، من وجهة نظر سوسيولوجية وظائف العنوان انطلاقًا من تصورات كريفل وهوك، ويلخصها فى : وظيفة التسمية، ووظيفة الحث على القراءة ثم الوظيفة الأيديولوجية . انظر :

HENRI MITTERAND; Les titres de guy des cars, in : Claude duchet : sociocritique, ed. fernand Nathan 1979, pp. 90-91-92 .

(٥١) نبيل سليمان : مدارات الشرق. دار الحوار سوريا اللاذيقية (أربعة أجزاء) :

(١) الأشرعة ١٩٩٠

(٢) بنات نعش ١٩٩٠

(٣) التيجان ١٩٩٣

(٤) الشقائق ١٩٩٣

(52) Charles Grivel : Production de L'interet Romanesque : ed. Mouton 1973 .

(53) Leo Hoek : La marque du Titre, ed. Mouton 1981, p. : 184 .

(٥٤) ينزاح الطوفان ط١ – ١٩٧٠ . السجن ط١ – ١٩٧٢ . ثلج الصيف ط١ – ١٩٧٣ . جرماتى أو ملف البلاد التى سوف تعيش بعد الحرب ط١ – ١٩٧٧ . المسلة ط١ – ١٩٨٠ . هزائم مبكرة ط١ – ١٩٨٥ قيس يبكى ط١ – ١٩٨٨ . أطياف العرش ط ١–١٩٩٥– مجاز العشق ط ١–١٩٩٨– سمر الليالى ط١–٢٠٠٠ .

الفصل الثانى

الخطاب المقدماتى والوعى النقدى

١- خطاب التقديم :

يندرج الخطاب المقدماتى ضمن ما يسمى بالخطابات الموازية للنص الروائى، والمؤسسة له، انطلاقًا من اشتمالها على أسئلة أساسية، وقضايا فكرية تدخل فى الخاص والعام للرواية. وقد حاولت الدراسات النقدية الحديثة، مقاربة هذا الخطاب، انطلاقاً من كونه عنصراً، من عناصر النص الذى يشكل جهازًا مقدماتيًا عامًا، إذ المقدمة فيه، شرط بالضرورة، من خلال مساهمتها فى الإحاطة بالجنس الأدبى، وفك بعض رموزه التى قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النص، فهى التى تخبرنا، بتأكيد، ما إذا ما كان المؤلَّف رواية أم غير ذلك، مما يميز بين الأجناس الأدبية . كما تساهم المقدمة فى تمحيص الوعى النقدى للكاتب، والمحايث للعملية الروائية، أى عبر هذا الخطاب تَتبدى لنا العديد من مكوناته الفكرية ورؤيته المزدوجة، للكتابة والعالم معًا.

إن الخطاب المقدماتى فى محصلة الأمر، هو تبديات تحتوى على العديد من العناصر الأولى للعمل الروائى عند الكاتب، وتختلف من كاتب لآخر داخل الجنس الأدبى الواحد، كما تتباين فى كل جنس من حيث المكونات والوظائف، فضلاً عن أن الكاتب يخضع لتطورية فكرية تدعوه فى العديد من الأحيان، إلى مراجعة قناعاته النظرية، بشأن الجنس الأدبى الذى يكتب فيه، قصد تحقيق الاختلاف فى وحدته.

وتأتى أهمية دراسة الخطاب المقدماتى فى الرواية العربية من كون هذا الخطاب، لاينفصل عن النص الروائى ما دام قد أنتج حوله ليتصل به اتصالاً مباشراً، عامداً إلى تحديد الرؤية من وراء هذا الاختيار، الذى هو اختيار تجريبى، كما يسعى إلى إفراز

تصور حول كتابته، الشيء الذى يطرح السؤال من زاوية أخرى : إلى أى حد يمكن للخطاب المقدماتى فى الرواية أن يؤسس قوانينه التى تتوازى أو تتعارض مع المتخيل ؟ وكيف تشتغل وظيفة هذا الخطاب ؟ ... هل يختلف داخل الأشكال السردية الأخرى أم ينفرد بخصائص مميزة ؟ ... ومن جهة أخرى : هل يأتى الخطاب المقدماتى فى الرواية العربية ليبرز المتخيل، ويوطد مشروعيته، أم أنه يفتح باب الأسئلة الأخرى، والتى تكمل الأسئلة المطروحة بين ثنايا النص ؟.

تلك قضايا تصب فى مسلكية واحدة تتوخى الوصول إلى أن الخطاب المقدماتى فى الرواية العربية، هو مكون من مكونات خطابها، وهذا لا يتم الوصول إليه إلا بتحديد المكونات النظرية التى أفرزها التراكم الذى شهدته الكتابة بمختلف أنواعها، وتراكماتها النظرية، والتى استكنهت مقوماته، وشروطه، وحددت مفاصله وكيفية اشتغاله فى النص ومع القارئ .

كما تم تحديد الوظائف التى يؤديها هذا الخطاب، بمعنى فاعليته، فى المتلقى كخطاب، وجهاز مقدماتى له أدوات تؤدى وظيفتها فى الحقل الثقافى العام، وتساهم – بحسب قدرتها على التأثير – فى بلورة تصورات معينة حول الرواية.

هل استطاع الخطاب المقدماتى أن يبلور تصوراً نظرياً حول الرواية ؟

إن هذه المسألة، رهينة بالشروط الاجتماعية والثقافية، بالدرجة الأولى، ثم التراكم الذى يمكن أن يحقق قوانين هذا المحكى، مثلما رسخه الروائيون.

٢- المرتكزات :

للخطاب المقدماتى مرتكزات بنائية تم النظر اليها من منظورات مختلفة، فهنرى متران لا يعتبر المقدمة وثيقة عن نظرية الجنس الروائى فقط، بل نوعاً من أنواع الخطاب، وهو منحى قاده إلى طرح التمييز التقابلى – الذى بات اليوم تقليدياً – بين الخطاب والحكى، من وجهة نظر إميل بنفنيست فى نظرية الإبلاغ القولى، فالخطاب هو قول على الحكى، الذى هو النص، وكلاهما يعضد الآخر ويلتزم بالحديث عنه، فالمقدمة

هى المكان الذى يشرح فيه المؤلف الهدف الذى اقترحه، والسبب الذى قاده إلى الكتابة[١]، وهى أيضًا مدخل للفهم والتفسير، يلجأ إليه الكاتب كخطاب افتتاحى يمهد به، قصد تقديم معلومات[٢] حول النص الداخلى، عن طريق التفسير ومنح تصور معين حول الأدب وما يتعلق به كظروف الإنتاج وغيرها، كما أنها، من منظور آخر، " عنصر تمهيدى فى النـــص (تمهيد بعدى أو قبلى) يكتبه كاتب النص أو شخص آخر، ويتعلق الأمر بخطاب يتم إنتاجه بشأن النص"[٣]، خطاب للحكى يحكى بدوره أشياء داخلية حول الرواية، أو كاتبها، أورؤيته وقد تم حصر مترادفات عدة موازية للمقدمة، تشغل نفس عمل الخطاب المقدماتى، لكنها تختلف من حيث الطرح المضمونى، والشكل الذى يأتى فيه، ذلك أنها تنهض، مرة، بوظيفة شكلية، و أخرى بوظيفة ظرفية[٤]، وقد كانت المؤلفات الكلاسيكية تلتزم بهذه الوظيفة الشكلية التى لم يكن منها مناص، أما الآن فقد اختفت من الأعمال الروائية الحديثة، التى تأتى فى الأغلب دون هذه الوظيفة الشكلية، وان كانت مضمونيًا حاضرة كخطاب حامل لتصورات الكاتب، تكشف عن جوانب غافية فى العملية الإبداعية. أما الوظيفة الظرفية، فإنها تجىء لمّا يستدعى النص توضيحًا، أو إشارة إليه، للحديث عنه فى حوار أو تعليق . أما كلود ديشى C. DUCHET ، فإنه يعتبر الخطاب المقدماتى كنوع من الخطابات المصاحبة للنصوص الحكائية المساعدة، على تقريب طبيعة الجنس الأدبى للمتلقى، وإعطائه تصورًا عن الكاتب كذات أنتجت النص الروائى من جهة، والكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى، كما هو الشأن فى مقدمة المؤلف محمد على اليوسفى لروايته (شمس القراميد) أو مقدمة إبراهيم الدرغوتى لروايته الدراويش يعودون إلى المنفى ، مثلما يعتبر (ديشى) أن مصطلح الخطاب، أو الجهاز المقدماتى، أكثر تلاؤمًا من مصطلح المقدمة، لأن المادة المقدماتية يمكن أن تتوزع إلى إشارات أو وثائق لاحقة، أو ما يتخفى فى الإهداء، أو تسجيل موجز لفكرة الكتاب، فهذا التمييز، هو تمييز للمصطلح، وتحديد للخطاب المقدماتى عن مرادفاته المتعددة، والتى تختلف رؤاها، ووظائفها، ولعل أهم إشكالية يطرحها الخطاب المقدماتى بصدد اختلافه أو تآلفه مع بعض المرادفات، هو الاختلاف بين المقدمة والمدخل، وكلاهما يشكل خطابًا يتوجه به نحو المتلقى بمعلومات لا تخرج عن الإطار الذى يشتغل به المبدع، بحيث إن الاختلاف – كما رصده جاك دريدا – . هو اختلاف

وظيفى، جوهرى، ففى المقدمة "التى تسبق المؤلف، الكاتب يفسر الهدف الذى يقترحه[٥]، وهو ما يوحى بشكل قاطع أن المقدمة ليست ترفًا، ولكنها شىء هادف، كما يعتبر (جاك دريدا) المقدمة عنصرًا إضافيًا : أى ليس بشىء ضرورى أو إلزامى، وهى من جهة أخرى شىء مستحيل، منطلقًا فى ذلك من ربطه المقدمة بالنص والزمن[٦] .

أما المقدمة فتتميز عن المدخل بكون هذا الأخير، هو خطاب له علاقات أكثر نسقية، أقل تاريخية، وأقل ظرفية بالنسبة للمؤلف، أما هى فوحيدة، تقدم تصورًا عامًا .. بيد أن المقدمات على العكس من ذلك تتنامى من طبعة لأخرى[٧]، وهى رؤية شمولية فارقة بين المدخل كخطاب يعرض تصورًا قرينًا بالنص، وفى هذا المجال، يقترن المدخل بالخطاب الفلسفى كنسق فكرى، عكس المقدمات التى ليست لازمة فى الرواية، وتخضع للظرفية، ويمكن تواجد أكثر من مقدمة انطلاقًا من تصور (ديشى)، الذى عن طريقه يمكن تعديل المسألة، والفرق المثبت من طرف (جاك دريدا) صائب، لكن تعميم القول بالخطاب المقدماتى معناه : الإشارة، التمهيد المدخل، الملاحظة، الفاتحة، الاستهلال، الإعلان، التنبيه، التوطئة، العتبة، والمقدمة بشكل عام، هى : أى شىء يقدم النص الذى يعلن عنه العنوان، ومن ثمة كانت المقدمات الروائية مداخل تهيئ القارئ وتقدم له شيئًا، عليه أن يتسلح به قبل قراءة النص، ففى هذا التقديم، هناك حثٌ على القراءة، ودفاع عن المقروء، وعن الجهاز النظرى الذى أنتج هذا العمل.

إن المقدمة، من هذا المنظور، هى بدورها وعد نقدى يقدمه للقارئ ولنفسه أيضًا، وتكاد تصورات جينيت و ديشى و متران و دريدا لا تخرج عن هذا التصور، وإن كانت تجمع على أن الخطاب المقدماتى هو شهادة على الجنس الأدبى متصلة بالمادة التى يقدم لها، كتصور، وهو خطاب : متواليات قولية تفضى إلى فكرة / رؤية بداخلها جينات خطاب آخر يحركها ويوجه عقلها البيِّن بعقل باطنى، وهو ما يصطلح عليه (ميتران) بالحديث الايديولوجى، والذى يتغلغل باشتهاء داخل الخطابات المقدماتية الحديثة، وكلما كان هذا الخطاب مشتملاً على أكثر مما نتصور، فإنه يبقى " أقل روائية من النص الداخلى (الرواية) لأنه يتجه إلينا ضمنيًا "[٨]. وهو تمييز يفصل الخطاب عن

الحكى[٩]، ويحدد وظيفة كل واحد منهما، ذلك أن الخطاب يعطى التصور والتفسير، بينما يقدم الحكى نفسه كمادة بدونها ينتفى ذلك الخطاب، إذ العلاقة بينهما جدلية تؤكد نفسها لتنتج اشعاعًا رؤيويًا بين الكاتب والمتلقى.

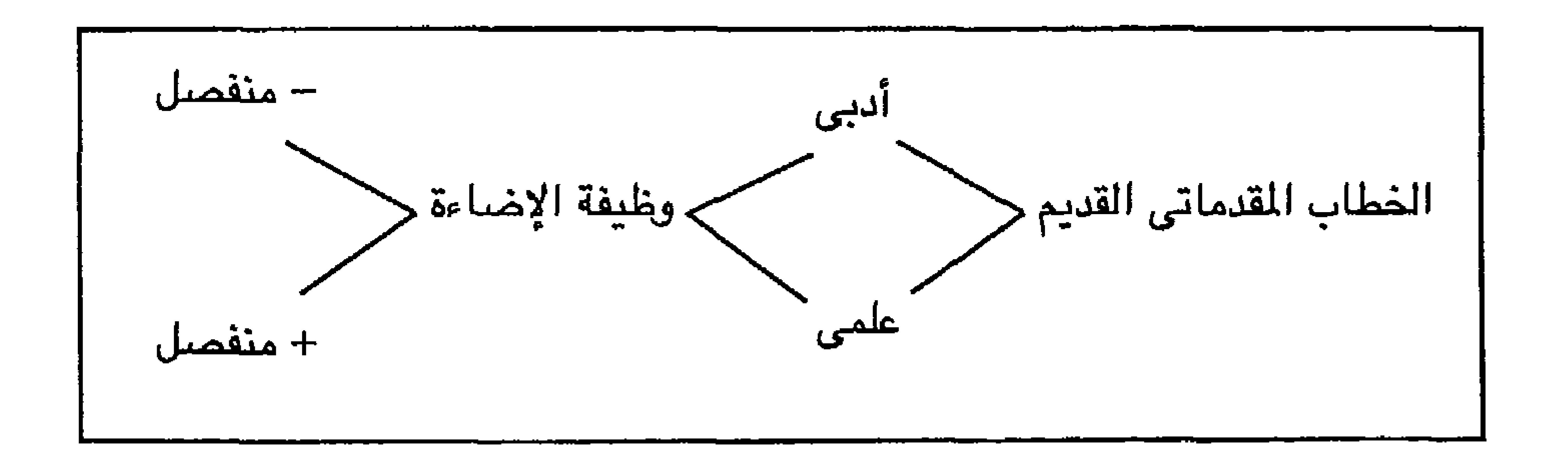
٣- الجذور :

ان وجود الخطاب المقدماتى ليس وليد اليوم، ولكنه كان حاضرا بقوانين، ووظائف أخرى فى الآداب القديمة، بنسب تتفاوت من حيث الأهمية، ومن جانب الوظيفة التى يؤديها . واذا وجد كخطاب مواز للنص، فذلك كى يدافع عن تصوره، وحتى يقول الشىء الذى لم يقله النص، الأمر الذى جعله ذا أهمية خاصة من حيث ثرائه، وغنى النصوص الأدبية التى كانت دافعًا لإنتاج هذا الخطاب، كما أن بنية هذا الخطاب المقدماتى الكلاسيكى، كانت تحكمها بنى أساسية تضبط الخطاب، وتجعله محكومًا بقوانين كان لها بالغ الأثر فى تحديد النصوص، وإعطائها حدودًا وترسيمات دقيقة كما أن هذا الخطاب يعمل من أجل وظيفتين : وظيفة الإضاءة وأخرى للتلميع، إضاءة التصور الفكرى للمؤلف - الروائى، وتنوير المتلقى - الآخر بالجوانب الإيجابية من هذا التصور، والذى هو فى نهاية المطاف متعلق بالكتابة، أو بقضية من قضاياها التى يعالجها النص، وإبرازها كشىء جوهرى. وقد حفلت الآداب العربية الكلاسيكية بخطاب مقدماتى يشكل بمفرده تصورًا أكثر إشراقًا، فهو شهادة تدخل فى بنية الخطاب المزمع تبليغه، بحيث يتوزع هذا الخطاب بين ما هو أدبى وما هو علمى، فالأدبى يصب فى مجالى النثر الفنى والشعر، ففى النثر توجد محكيات التعجيب والخوارق، حيث خطابها - شأن خطاب السير الشعبية - هو شهادة على الذاكرة والماضى، البطولة هى الانتصار على الشر والشرك، وإرشاد القارئ عن طريق الوعظ، كما فعل (ابن المقفع) أو صاحب المقامات، وهكذا فإن خطاب هذه المحكيات والأخبار القديمة لم يصل منه إلا النادر القليل، عدا بعض الكتابات ذات المنحى الدينى، والمهتمة بحكى الأخبار الأولى عن النشأة ونكبات العالم وكوارثه، وما وقع للقبائل والملوك والأنبياء، وهى كتابات ذات شكل وعظى، مرفقة بخطاب مقدماتى يرتكز على الإرشاد واستنباط العبرة من الأحداث المسرودة.

أما الخطاب المقدماتي الأدبي، فقد كان حاضراً بشكل مكثف في المؤلفات النقدية باعتباره سنة واجبة، وضرورة لها شروطها ومواصفاتها التي تختلف، كليًا، عن شروط المقدمات الحديثة، فيما كان الخطاب التاريخي، كما عرف عند ابن خلدون والطبري والمسعودي، وباقي المؤرخين، يتلبس شكل المدخل، كما تحدث عنه جاك دريدا، إذ يقدم رسالته في شكل تنبيه للقارئ من أغاليط المؤرخين الآخرين، ثم التمهيد ببسط منهجه في التعامل والكتابة، وهي تستند على البحث والاستقراء أكثر من السماع[١٠] ؛ في حين أن المقدمة في الخطاب العلمي ترد في مؤلفات الفلك والترجمات الفلسفية، وكتب الرياضيات، وباقي العلوم المجردة التي تعتمد التمهيد الدقيق والمختصر.

في ضوء كل هذا يمكن استنتاج نوعين من الخطابات المقدماتية، خطابات متصلة وأخرى منفصلة.

ترتبط الخطابات المتصلة بظهورها المبكر مع الملاحم والكتابات الأولى، التي كانت توجد فيها المقدمة كنص لغوي مرتبط، لكن هذا النوع سرعان ما تلاشى، وصارت المقدمة شيئًا منفصلاً شكلاً، كما ظلت، في عمقها، مرتبطة بالنص، وقد أتاح لها هذا الانفصال إمكانية توسيع الخطاب، وفتح كوى أخرى له في اتجاهات تقترب من الموضوع، ولهذين الخطابين شراكة في الهدف الوظيفي، وإن كان الخطاب المنفصل هو الذي سيظل مهيمنًا حتى عصر الرواية الراهن :



٤-خطاب الوعى :

رافق بداية الوعى بالجنس الروائى، عربيًا، وكتابات ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر : من مذكرات ومسامرات وترجمات، و"روايات" ثم أعمال جورجى زيدان التاريخية، وما تلاها من روايات حتى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين... كما رافق كل هذا إنتاج خطاب مقدماتى كان يراهن على أشياء عديدة منها تطوير بنية الوعى النقدى، نتيجة افتقاد الناقد آنذاك لعدّة شروط ذاتية وموضوعية زيادة على هشاشة المحكى الذى كان يعبر عن تصور "رومانسى فج للواقع" والكائن فى العديد من الكتابات، فكان الخطاب المقدماتى يتحول من كاتب لآخر حتى يعبر عن خطواته مادامت الطريق غير واضحة بعد، فخطاب (جورجى زيدان) فى مقدمة روايته التاريخية "الحجاج بن يوسف" يقول: "وقد رأينا بالاختيار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية، أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى من جهودنا أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية لا هى عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية .. وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فيجره ذلك إلى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية، بما يصل القراء . أما نحن فالعمدة فى رواياتنا على التاريخ . وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فى مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها"(١١).

يؤسس جورجى زيدان هنا لخطاب مقدماتى ينبنى على رؤيته للرواية التى يكتبها، والأهداف المتوخاة منها مع إبراز نفيه للآخر فكأن كتابته تتخذ الرواية وسيلة، وليست غاية فى حدّ ذاتها، وهو ليس نفس الخطاب الذى جاء يؤكد على ولادة الجنس الروائى، ويستر معالمه ومواضيعه التى يعالجها وهى فى العمق نظرة إذا تفحصناها، سنجد أنها لا تخرج عن نظرة جورجى زيدان المستغلة للرواية وأسلوبها كحكى تشويقى لتمرير خطاب اجتماعى، عن طريق حبك قصة عشق، كما أن هذه المحكيات، ظل لها سبق الريادة، على هناتها، ذلك أن بنية الخطاب المقدماتى، هى بنية متقطعة فى المحكيات الكلاسيكية، ومن ثمة فقد بدت أهمية المقدمة فى القرن التاسع عشر وبداية القرن ٢٠

كخطاب يستعيد قوته بعدما كان الشعر يهيمن كليًا على ثقافة الإنسان، فجاء الخطاب المقدماتى لتجسير الطريق بين هذا الجنس الأدبى الحديث، وبين القارئ الذى لم يتعود تذوق هذا النوع.

إن مسيرة الخطاب المقدماتى، الذى رافق المحكى حتى بداية الوعى بالجنس الروائى، ظلت مسيرة متقطعة، استطاعت أن تكوّن لها نفسًا مراهنًا على الاستمرار بمكونات كانت فى البداية تكشف عن الوعى النقدى المنتج للنصوص والذى لم يكن وعيًا نقديًا بالمعنى العلمى، بقدر ما كان إحساسًا إرهاصيًا، ومجموعة خواطر شكلت ركامًا خلف تصورًا له أهداف وظيفية، كانت لها تجليات واضحة، كما كانت لها مرام أخرى خفية، هذا التصور هو الذى سيستمر ليتبلور بسرعة، وبشكل مغاير مع الرواية الحديثة التى تفرعت إلى أشكال ومضامين داخل الشكل الواحد إذ أفرزت بدورها خطابات مقدماتية، من حيث المكونات والأهداف، وأصبحت الرواية العربية تملك خطابها الذى تحدد به رؤيتها، وتدافع به عن وجودها بإنتاج خطابها الحامل لتصوراتها، والتى تقترب نسبيًا من تصورات الخطاب المقدماتى فى أشياء وتختلف فى نقط أخرى، وقد عمد محمد كامل الخطيب فى مؤلفه (نظرية الرواية) إلى جمع مادة مهمة فى الخطاب المقدماتى تهم نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من خلال ثلاثة أقسام، قسم جمع فيه حوارات ونقاشات كتبها روائيون ونقاد يعبرون فيها عن وجهات نظرهم فى هذا الجنس الأدبى الجديد. أما القسم الثانى فقد أورد فيه عددا من المقدمات، بينما خص القسم الثالث بعدد من الشهادات .

٥- التنويع والأنواع :

هكذا تضافرت جهود عدة فى تأسيس و تكوين وعى روائى نقدى، وقد كان هذا التضافر بعدًا فاعلاً، جعل الكاتب يتحصن بعدة نظرية هى الصرح الصلب، قصد "تسوير" عمله الإبداعى، ذلك أن التحولات العميقة فى الفكر والرواية، بالخصوص، وجذورها التى امتدت إلى كافة الأجناس الأدبية لتمتص منها ما يؤسس نواتها، استطاعت أن تصل إلى العيون، وتشتغل عليها شأن روايات الخيال العلمى، والأعمال

الفانتاستيكية الحديثة التى توظف العقل الباطن، فصارت للقضايا الروائية مناقشات فلسفية ستعلو عن النقاش الأدبى، برؤية أكثر تماسكًا، وثراء، كما ساهم ما هو اجتماعى وسياسى، إلى جانب المعرفى بتشكيل هذا الوعى الذى نسميه خطابًا مقدماتيًا، منتجًا بداخله لخطابات تهدف إلى تحقيق تأكيد نسبى، لشىء ما، ونفى لآخر، أى قيام هذا الخطاب على الجدلية التى تساهم فى تطويره، وتعميق فكرة أن الكتابة هى شهادة على نفى شىء وإثبات شىء آخر، فلم تعد عملاً للتسلية، أو وسيلة لتمرير خطاب يكرس قيمًا كلاسيكية تأتى عن طريق الوعظ، بل صارت معنى لتأكيد الهوية الثاوية فى ألياف النص، هوية الكائن والكاتب ضمنه، والجنس الروائى أيضًا.

وقد عرف الخطاب المقدماتى فى الرواية العربية تحولات سريعة بالمقارنة مع الخطاب القديم، مما ساهم فى بلورة تصور موحد أساسى لنظرية الرواية، كما شكل مادة لتعقب تشكل تلك النصوص والجهاز النظرى الذى يقف خلفها، بحيث إن الروائى بات يعرف قيمة الوصف، وأهميته فى لحظات دون أخرى، ثم وضعية السارد، فضلاً عن استفاداته من العلوم والفنون الأخرى، كالرسم والموسيقى والسينما، التى صار لها خطابها المقدماتى المحايث لها ذلك أن مقدمات بعض الأعمال السينمائية تشير إلى واقعية الحدث الذى تمت كتابته سينمائيًا، أو تشير – كأنما تدفع تهمة – إلى أن أى تطابق بين العمل السينمائى، وواقع معين، أو على مستوى الأسماء هو محض صدفة[١٢] وتؤسس الكتابات والحوارات والتعليقات فى مجال الفن خطابًا مقدماتيًا، كما يشكل الكاطالوغ خطابا حول التشكيل، هذه الاختلافية أفرزت وعيًا جديدًا بأهمية المقدمة، والتى صارت وثيقة تعبر عن الجنس الأدبى، والفنى الملازم لها، فى الآداب الحديثة، بل صار لكل عمل خطابه الأمر الذى أفرز بالمقابل، وعيًا نقديًا لتحليل هذا الخطاب الذى يتفرع إلى مسلكيات عدة.

وشكلت الواقعية فى الرواية العربية خطابها المقدماتى الذى كان شهادة إدانة صريحة، تحاول هدم " الكتابة الصادقة " وتبشر بكتابتها الخاصة. لكن الخطاب المقدماتى الحديث، والذى لم ينسق مع المباشرة – ظل ينظر إلى العالم والكتابة برؤية واحدة وموحدة، مجيزًا فى ذلك التعدد الذى ينتج المعانى والرؤى القادرة على التقاط لحظات الواقع الأكثر التباسًا.

ففى "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" يحمل الخطاب سماته المحددة لعالمه والتى تنبئ بتحقيق المغايرة على مستوى المحكى والخطاب، فعلى مستوى أول : المغايرة من حيث الرؤية وملامسة الأشياء من قضايا اجتماعية وأدبية بحيث يمكن أن يكون السؤال : هل خطاب "أوراق شاب.. " هو خطاب تخييلى بدوره ؟ أم أنه يحقق واقعيته التى تفضى إلى التخييل ؟ نفس الأمر بالنسبة لنص واسينى الأعرج (ضمير الغائب) الذى قيد مقدمته باسم الراوى لتصبح ذات وظيفة مزدوجة : فهى خطاب مقدماتى من جهة ونص حكائى من جهة ثانية.

أما على مستوى ثان فيتعلق الأمر بتنوع هذا الخطاب إلى حوار أو إشارة معنونة، وهو ما يؤشر على تطورية هذا الخطاب المحايث لتطورية الرواية بعامة، فالكاتب الذى يؤلف النص ويكتب حوله هو كمن "يمشى على حافة الخطر اللغوى – على حد تعبير عبده جبير – بمعنى أنه هو الذى يكتب عن آخرين هم الذين يقولون من خلال لغته "[١٣]، كما يكتب للآخرين حتى يوضح لهم بعض ما يتعلق بالتشكيل والموضع الذى يتبناه، فمسألة التبنى هى مسألة شائكة و "صنوف الكتابة الشائعة، رغم تبدياتها المختلفة كانت تعمل على تثبيت صنوف أخرى لها من ألوان القهر المعرفى والاجتماعى والسياسى"[١٤] الشىء الكثير، لهذا فإن أى تنظير للكاتب ليس عملاً للترف ولكنه دفاع عن المكتوب الروائى عامة " فكل من انشغلوا بكتابة القصص أو الروايات – كما يقول إبراهيم أصلان – أو ببقية هذه الأشكال ذات القيمة المبالغ فيها يعرفون جيداً حجم هذه الهموم العصية والمتجددة، والتى لا تكتب، ونحن عندما نكتب، لا نكتب من أجل هذه المشاهد الصغيرة ولكننا نكتب من أجل كل هذه الهموم التى لا يمكن كتابتها ... ورغم غيابها الظاهر فهى الطاقة الروحية التى تملأ فضاء هذه المشاهد الصغيرة، إنها موجودة فى المساحة الغائرة بين الكلمة والكلمة ...."[١٥].

يبحث الخطاب المقدماتى عن بناء خطابه انطلاقًا من قناعات تختلف عن قناعات أخرى فتسعى إلى تقويضها عن طريق خطاب مقدماتى، منتج لحس نقدى وانتقادى، مثلما يصرح بذلك حيدر حيدر منتقداً "بعض الروائيين العرب (الذين) يستعيدون الآن أشكال ألف ليلة وليلة أو المقامات ارتداداً إلى الأصول كما يتوهمون "[١٦]، وهذا

التصور (الحيدرى) تعكسه رواياته العنيفة، والمتجهه نحو ترسيم كتابة تهتم بالمعنى المضفور فى أبهة لغوية عالية.

إن الخطاب المقدماتى يأتى منسجمًا مع مسارات المحكى، وذلك "أن الجدل المحتدم بين الواقع والحلم هو اللحظة الأولى التى تولد منها شرارة الكتابة، وأتصور أن ذلك الجدل هو المولد لشرارة الخلق"(١٧)، فهناك انسجام بين الخطاب المقدماتى / الشهادة، وبين محكى "طرف من خبر الآخرة" التى تنبنى على حلم يجىء بالصدام بين الدنيا والآخرة، بين الموت والحياة.

يدخل هذا التنويع فى إطار المقدمة، ويشتمل على التنبيه، والإشارة الشهادة وكلمة الناشر، أو الحوارات، مما يفرز ثلاثة أنواع من الخطاب المقدماتى : ذاتى، غيرى ومشترك.

٥-١ - خطابات مقدماتية ذاتية : وهى تلك التى يكتبها المؤلف، مقدمًا بها عمله الروائى، فتجئ مثبتة فى الرواية على شكل إشارة أو تنبيه وتحذير ومقدمة مفصلة .. وليس بالضرورة أن تلحق بالطبعة الأولى، ولكنها بالإمكان أن تلحق بطبعات جديدة ويمكن للرواية أن تجمع أكثر من خطاب مقدماتى مع تلاحق طبعاتها، مشكلة بذلك ميرة فكرية. ففى "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" (شأن رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ) يجىء الخطاب المقدماتى كشىء أساسى يؤدى وظيفة التهيىء للدهشة والحيرة، وإذا كان الحدث مثيراً فإن مقدمته تحاول أن تعطى تبريراً إيهاميًا للقارئ تجاه ما يكتب، فهو يقول : "عثر علماؤنا على هذه الأوراق أثناء عملية تنقيب فى المنطقة .. منذ ألف عام ... قدمنا هذه الأوراق كما هى فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون فى أضيق الحدود "(ص ٧). نفس الأمر بالنسبة لمقدمات (الزنزانة) لفتحى فضل و(الدراويش يعودون إلى المنفى) لإبراهيم درغوثى و (شمس القراميد) لمحمد على اليوسفى. مثلما هناك أشكال أخرى من التقديمات التى ترد فى شكل أقوال مجتزأة من سياقاتها لمفكرين أو أدباء أو غيرهم، فتصبح تلك الأقوال خطابا مقدماتيا "ذاتيا" بصيغة من الصيغ، كون الروائى قد تبنى تلك الفكرة/الأفكار، وقدم بها عمله، ونجد هذا التقليد عند عمر والقاضى فى روايات (البرزخ) - الطائر فى العنق- رائحة الزمن

الميت حيث يأتى بأقوال لأوكتافيويات وحيدر حيدر- أبو بكر بن عربى- مالك بن الريب - هاملت - مثل روسى- أغنية إيرانية - مثل شعبى - أسر الضحايا - وجميعها فى كل النصوص تعبر وتخدم مسار الروايات ونفس الأمر مع محمد برادة فى كافة نصوصه.

ويحاول هذا الخطاب المقدماتى الذاتى أن يكون واقعيًا .. وهو شكل من أشكال المقدمات الخاصة بالخطاب الجانح إلى الإيهام بالواقعية.

يورد إلياس خورى فى " الوجوه البيضاء " عتبة ذات أهمية يقول فيها "الأحداث والشخصيات والأماكن والأسماء فى هذه الرواية هى من خلق الخيال .. "(ص ٥) أما المدخل الذى هو خطاب مقدماتى مندمج فإنه يناقض العتبة الأولى بالتأكيد على أن الرواية هى قصة واقعية حدثت اطلع عليها المؤلف فى إحدى الجرائد (ص ٩) إنها لعبة فى الخطابات، قبل ولوج عالم الحكى يسعى من خلالها المؤلف إلى تثبيت المرآة وعكس لعبة الخطاب لموازاة اللعب الحكائى.

٥-٢ - خطابات مقدماتية غيرية : وهى التى يتكفل بكتابتها شخص آخر حول الرواية - المحكى وتتطارح مجموعة قضايا فنية - جمالية، وهذا الشخص الآخر يكون :

٥-٢-١ - ناقداً متخصصاً : ينجز بحثه حول الرواية، فيتم إلحاقه بها، وهو تقليد جديد فى الشعر، كما يمكن ألا تلحق بالرواية، فتظل مفصولة، لكنها تشكل خطاباً مقدماتيًا للنص شأن الدراسات والبحوث التى أنجزت حول روايات (لعبة النسيان) و(الضوء الهارب) و (امرأة النسيان) و (مثل صيف لن يتكرر) لمحمد برادة أو حول بعض أعمال أحمد المدينى ... كلها دراسات لنقاد متخصصين فى السرد شكلت خطاباً موازيًا - غيريًا يحفز المتلقى ويعطيه بوارق فى الفهم والتركيب.

وتجىء بعض هذه الخطابات الغيرية مرفوقة بالنص الروائى، سواء بعد بداية النص كما فى (برارى الحمى) لإبراهيم نصر الله حيث ترد ثلاثة خطابات حول الرواية والروائى لكل من كمال أبوزيد وسلمى الخضر الجيوسى، والشاعر الإنجليزى جيرمى ريد (من مقدمة الترجمة الإنجليزية للرواية)، وأيضًا فى (الزينى بركات) لجمال الغيطانى، على ظهر الغلاف يورد الكاتب أو الناشر مقتطفات من دراستين لكل من

فيصل دراج ورضوى عاشور. وهذا أمر كثيراً ما يعمد إليه الروائيون خصوصًا فى الطبعات الموالية للطبعة الأولى.

كما أن (عرس بغل)، جاء على ظهر غلافها كلمة الناشر التى يصف فيها الرواية بأنها "عالم مزج فيه الكاتب بين الواقعية والحلم والفانتازيا"، وكذلك خطاب "وقائع حارة الزعفرانى"، الغيرى المثبت على ظهر الغلاف، والذى يبرز اختلافية الرواية وعدم تقيدها بالواقع، وشطحاتها الخيالية.

إذن، إن تنوع الخطابات المقدماتية الغيرية تأتى من ناقد متخصص أو من أديب متذوق. ففى رواية (على نار هادئة) لمحمد الباردى يقرأ محمد الدين حمدى الرواية قراءة نقدية فى إطار المشهد الروائى عامة، مثلما فعل سعيد يقطين مع رواية (الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى) للطاهر وطار، أو الروائى فؤاد التكرلى فى قراءته لرواية (شمس القواميد) لمحمد على اليوسفى، أو رأى منصف الوهابى المثبت فى مقدمة رواية (بروموسبور) لحسن بن عثمان بينما جاءت ستة آراء أخرى لمبدعين ونقاد على ظهر الغلاف.

وهناك نوع آخر من هذه الخطابات المقدماتية الغيرية التى تأتى فى شكل تقديم أو تحقيق يسعى إلى التعريف بالكتاب والكاتب بطريقة تقليدية بشأن الخطاب الذى خص به عبد العزيز سعود نص (الزاوية) للتهامى الوزانى.

٥-٢-٢ - روائيًا : لا يلجأ إلى أدوات نقدية صارمة وإنما إلى حسه الجمالى، فيكون تقديمه نصًا إبداعيًا يقف فيه على مواطن الجمال، كما فعل القاص أحمد بوزفور مع نصوص قصصية وروائية مغربية عديدة.

٥-٣ - خطابات مقدماتية مشتركة : وتكون على شكل حوار أو استجواب بين الروائى وناقد آخر، فيجتمع الذاتى بالغيرى لإنجاز حوار مشترك، موضوعه الرواية، فيقدم خلاله الروائى رؤيته، وبعض الإضاءات التى تنير سبيل المتلقى، فيحقق بذلك وظيفتين متلازمتين : وظيفة إشهارية من جهة، ووظيفة إشعاعية لبعض الجوانب التى لا يعرفها سوى الكاتب، وينوجد هذا النوع حول أغلب الأعمال الروائيـــة، فمجيد طوبيا يستثمر الحوار[١٨] ليحوله إلى خطاب مقدماتى يؤكد فيه على وجود الخيال فى "دوائر

عدم الإمكان" مبرزًا أيضًا الأبحاث الأكاديمية، والرسائل الجامعية العربية والغربية التى أنجزت حول العجيب فى روايته، والتى استخدم فيها - على حدّ تعبيره - التراث الفلكلورى والمأثور الشعبى.

إن هذه الخطابات وتنوعها تكشف عن مدى اغتراف المبدع من التراث والذاكرة والتاريخ، التى كانت أهدابها مبللة بالسحر والمعتقدات المستندة على المبالغة (شغموم، حميش، الغيطانى، مجيد طوبيا)، مما يدفع بالاعتقاد إلى أن الخطاب المقدماتى الراهن يسعى إلى الإيهام بالواقعية، لما يكون خطابها ذاتيًا، فيما يعلن صراحة عن مصدره الأدبى - أو غير الأدبى - لما يكون الخطاب غيريًا أو مشتركًا، وهو فى محصلة الأمر يختلف عن الخطاب المقدماتى الروائى الكلاسيكى.

هذه الأنواع الثلاثة السابقة ترسم المعنى وتؤوله، كما تفضى إلى أنواع أخرى ثلاثة(١٩) تعضد ما سبق :

(أ) مقدمة تقريظية : تكون تجارية وإشهارية، تتوخى توجيه القارئ مع إعطائه حكمًا مسبقًا على قراءته، هذا النوع من المقدمات، يحول دفة المعنى الذى قد يؤوله المتلقى إلى الجهة التى يريدها المؤلف . وهو النوع الذى يكتبه فى غالب الأحيان الناشر.

(ب) مقدمة نقدية : وهى التى تدخل فى حوار مع الكاتب وتهدف فى العمق إلى إبراز أصالة المكتوب.

(جـ) مقدمة موازية للنص : تكون مستقلة ومباشرة، توجه انتباهنا للتيمات والأسئلة المطروحة، وهذا النوع الأخير من المقدمات هو الخطاب الذى يمتلك الأدوات التى تقترب بشكل مباشر من المتلقى، بحيث إن المقدمة التى يكتبها ناقد ما، والمفصولة عن الرواية، لا تبحث عن غير النص.

إن الأنواع الثلاثة الأولى من الخطابات المقدماتية تنظر إلى المقدمة من جانب كاتب الخطاب الذى يقدم رؤيته، فى حين تنظر الأنواع الثلاثة الأخرى إلى المقدمة من زاوية المكتوب ونوعيته :

المؤلف / النوع	خطاب مقدماتى ذاتى	خطاب مقدماتى غيرى	خطاب مقدماتى مشترك
الروائى	+		
الناقد		+	+
الروائى الناقد			+

المؤلف / النوع	تقريظية	نقدية	موازية للنص
تجارية	+		
حوارية		+	
مستقلة			+

وهناك أنواع أخرى، من منظور جيرار جينيت .يقارب المقدمات من منظور حركى متعدد، محاولاً القبض على مجموع الأنواع لاستخلاص جملة المكونات التى تؤسس الخطاب المقدماتى منذ هوميروس إلى الرواية الحديثة.

* النوع الأول يشمل مقدمات تعتمد الحوار، فتجىء حوارية، يتعلق موضوعها بالرواية أو الأدب عامة[٢٠]، وهى تتقصد، فى ذلك، نوعًا من المسرحة كوسيلة للإجابة على العديد من الأسئلة التى ستحصن المتلقى من غموض اعتراضى، ويمكن إدراج هذا النوع فى الحوارات خارج المقدمة بحيث إن هناك حوارات مقدماتية بين المؤلف وشخص خيالى، تحقق وظيفة مرآتية تعكس أفكارا ورؤى حول الرواية والذات والمجتمع والتاريخ.

الرواية / نوع المقدمة	ذاتى	غيرى	مشترك	متصل	منفصل	تقريظى	نقدى حوارى	مواز للنص	شهادة
الوجوه البيضاء	+	−	+	+	+	−	+	−	+
الضوء الهارب	−	+	+	−	+	−	+	−	+
سلستينا	−	+	−	+	−	−	−	−	−
وردة للوقت المغربى	−	+	+	+	+	−	+	−	+
حجارة بوبيللو	+	−	+	−	−	−	+	−	+

نوع المقدمة / الرواية	ذاتي	غيرى	مشترك	متصل	منفصل	تقريظى	نقدى حوارى	مواز للنص	شهادة
أرواح هندسية	+	-	-	+	-	-	-	-	-
الريش	+	-	-	+	-	-	-	-	-
دوائر عدم الإمكان	+	-	+	-	+	-	+	+	-
أوراق شاب ...	+	-	-	+	-	-	-	-	-
طرف من خبر الآخرة	+	-	+	-	+	-	+	+	+
أبواب المدينة	-	+	-	-	+	-	-	+	-
وقائع حارة الزعفرانى	-	+	-	+	-	+	-	-	-
عرس بغل	-	+	-	+	-	+	-	-	-
الوقائع القديمة صالحة لإثارة الدهشة	-	+	+	+	-	+	+	-	-

* النوع الثانى : يتضمن مقدمات شعرية[٢١] تجيء شعرا شأن مقدمة "الزمن الموحش" التى قدم لها "حيدر حيدر" بقصيدة شعرية لشاعر أفريقى، وهذا النوع يشكل خطابا يكون، بدوره ذاتيًا أو غيريًا، كما هو الشأن فى "الصخب والعنف" المشفوعة بمقطع شعرى لشكسبير.

ويمكن اعتبار الصفحة التى يفتتح بها إبراهيم نصر الله روايته "حمى البرارى" قصيدة مقدماتية تعضد هذا النوع النادر. نفس الشيء فى رواية (الحى السابع) لنعيم صبرى أو المقطع الشعرى غير الموقع على ظهر الغلاف فى رواية (حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه، أما إبراهيم درغوثى فى روايته (شبابيك منتصف الليل) فيفتتح بفاتحة شعرية يعقبها بنص نثرى/ شعرى.. وكلاهما الفاتحة أو النص (وهما خطاب مقدماتى واحد) يقدمان لما سيأتى من أحداث فى الرواية.

* النوع الثالث : مقدمات تحتوى على عناصر سردية، وهو ما يشبه المدخل، إذ يمكن اعتبار المقدمة التى صدر بها الغيطانى روايته " أوراق شاب ... " هى خطاب سردى يحتوى عل العديد من العناصر السردية، كما فى (وقائع حارة الزعفرانى)، وبشكل بارز فى (الوجوه البيضاء) التى يتصدرها مدخل صريح يتضمن كل العناصر

التى ستعالجها الرواية. وفى رواية (امرأة النسيان) لمحمد برادة خمسة فصول يقدم لكل فصل بقولة أو قولتين للمؤلف او الناقد وفيلسوف أو لإحدى الشخصيات الروائية، ويتضح أثناء قراءة ذلك الفصل وثاقة الارتباط بين جوهر معنى التقديم والدلالات الدينامية فى الفصل أولا ثم الرواية ككل.

النوع الرابع : المقدمات التفسيرية وهى التى تساهم فى تفسير بعض أحداث الرواية، أو بعض رؤى البطل ومواقفه، خصوصًا وأن التخييل يتضمن غموضًا فنيًا يستعصى فكه فى البداية.

من جانب ثان، تناول جينيت أنواعا أخرى من زاوية الزمن بحيث هناك :

* مقدمات لاحقة ، وهى التى تلحق بالرواية بعد صدور الطبعة الأولى لما يمكن أن تكون قد أثارته من جدال يضطر الناشر (أو المؤلف) معه إلى إلحاق مقدمة توضيحية.

* مقدمات متأخرة ذات وظيفة استدراكية مثل المقدمة اللاحقة.

هذه الأنواع ليست ملزمة بمكان معين، وإن كان التقليد قد رسم وجود المقدمة فى مستهل الرواية، وكلمة الناشر على ظهر الغلاف، فيما لجأت أعمال أخرى إلى إنتاج فضاء خاص لزرع المقدمة.

كما أن مسألة العنوان فى المقدمة تشير إلى أصل هذا الخطاب سواء كان تنبيهًا أو تحذيراً ... لذا فالعنوان يبقى أمراً مطروحًا فى المقدمات المرتبطة بالنص، بحيث تأتى مقدمات دون عناوين وأخرى تحقق بعناوينها موضوعاً آخر، فالعنوان نفسه إشارة فى الخطاب المقدماتى يطرح العديد من الأسئلة المتعلقة بالمقدمة المعنونة.

إن الخطاب المقدماتى الروائى يؤسس استمراراً وانقطاعًا مع الخطاب المقدماتى العام، كما يؤسس نفس الثنائية مع الخطاب القديم، فما يتعلق بالرواية الحديثة لا يفتأ يطرح الأسئلة الحديثة كما يرمى بالطعم إلى القارئ الذى يتهيأ للرواية، والذى لابد له من شيء يفتتح به القراءة، وهنا تثار مسألة المرسل والمرسل إليه فى هذا الخطاب، والعلاقة بين مرسل الخطاب ومتلقيه هى ارتباط يقضى بتحقيق توازن ما بين الخطاب والحكى، لأن ما يهم فى النهاية هو المحكى، لهذا يطرح المرسل إشكالاً يتجلى فى

الحدود بين المؤلف الحقيقي والمؤلف المتخيل، فإذا كان توقيع المؤلف على المحكى باسمه فإنها تنتمى إلى الإرسال الحقيقى، كما تكون فى أحيان أخرى مسندة إلى شخص غير حقيقى، أو خيالية تنحو منحى تخيليًا. هذا على مستوى عمودى، أما على المستوى الأفقى، فهناك المرسل النظمى ، وهو الشخص الذى ينظم الرواية والمقدمة، ويكون التوقيع باسمه. وهناك " شخص آخر " وهو كاتب المقدمة - الغيرى الذى يكون ناقداً أو روائيًا، يقدم للرواية، وأخيراً النوع الثالث الفعلى ، ويتجلى فى المقدمة التى يوقعها شخص " فاعل " من شخوص الرواية.

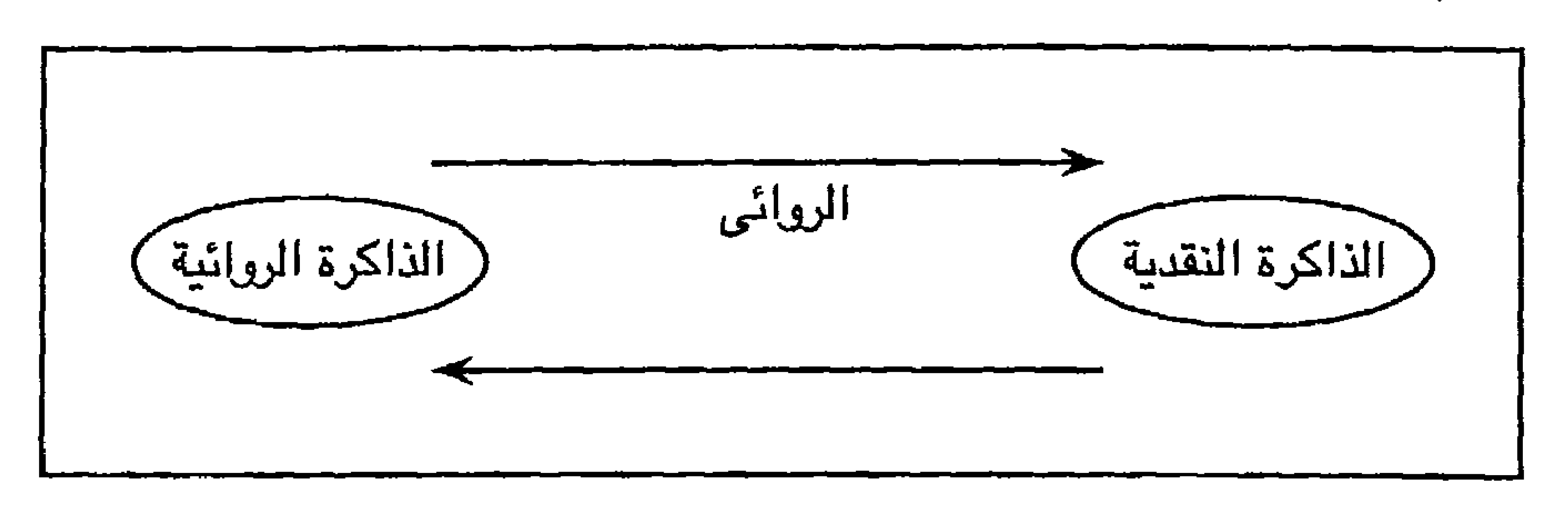
هذه المستويات التى حددها جينيت فى ترسيمة دقيقة، تفرز تسعة أنماط من المقدمات، حسب مرسل الخطاب :

(نظمى حقيقى - شخص حقيقى، شخص آخر، حقيقى - فعلى، حقيقى - نظمى، خيالى - شخص آخر، خيالى - فعلى، خيالى - نظمى غير حقيقى - شخص آخر، غير حقيقى - فعلى غير حقيقى).

تحقق هذه الأنماط التنوع[٢٢] وتجد لها مستنداتها، مما يفضى إلى القول بأن موضعة الخطاب المقدماتى الروائى بين هذه الأنماط له وجود، ذلك أن للخطاب مرسلا نظميا وحقيقيا يسعى إلى الإيهام قصد خلق إدهاش أولى.

من ثمة، فإن الخطاب المقدماتى للرواية العربية يتوافر على جينات مغايرة للخطابات الأخرى، فهو من جهة يؤسس لذاته أساسًا، بخصوصيات قائمة، ومن جهة أخرى يمهد للتجريب فى الشكل السردى الحديث، ويشكل نسيجًا متميزًا وسط تلك الخطابات، والمتجلى فى الوظيفة الإجرائية لهذا الخطاب، والمتمثل فى تأمين قراءة جيدة للنص الروائى[٢٣]، إذ أن هناك مقدمات تأتى للتبرير كما فعل سرفانتس فى تمهيده لدون كيشوت، وهو يتأسف لأنه لم ينجز بعد كتابه المأمول، ونوع آخر يهدف إلى إخبار القارئ بحقيقة المؤلف وظروف إنتاجه ومراحل تكونه، كما تتعلق وظيفة المقدمة بقراءة تأويلية للنص من طرف المؤلف نفسه. إن اشتغال الخطاب المقدماتى فى الرواية العربية هو اشتغال مكون له بنية ذات عمق وحساسية لأنه غير مفصول عن ذاكرة الروائى، كما أنه يغترف من المكونات الأخرى، فهناك ذاكرة روائية تؤسس أبعادها انطلاقًا من

الروايات المنجزة، لذا فهى بناء لغوى على أساس فكرى، وتصور قائم يطيح بتصورات أخرى. كما أن هناك – بالمقابل – ذاكرة نقدية وحسًا روائيًا تضافرت لأجلهما مجموع قراءات الروائى على تنوعها، ثم رؤيته الموجهة لهذه التصورات، بانتقائيتها وجدليتها، مما يصبح معه الخطاب الروائى رؤية للعالم تتضمن رؤية للكاتب، يلتقى فيها كاتب التقديم مع الروائى أمام النص :



(د) استطاعت الروّاية أن تفرز خطابها المقدماتى المتضمن للعديد من الخصائص التى يمكن إجمالها فى كون هذا الأخير يهدف إلى إقناع المتلقى باختلافية المحكى الذى بين يديه، والتأكيد على هوية التشكيل فى الرواية .

٦– تحليل خطاب مقدماتى، نموذج رواية «فقهاء الظلام»

"الرواية عندى هى ابتكار المأزق ولم أتوهم قط أنها شىء آخر خارج ذلك ". سليم بركات .

٦–١– العتبة والوثيقة : يشتغل الخطاب المقدماتى فى رواية فقهاء الظلام مكونا أساسيا من مكونات الخطاب، كما يشكل جزءًا رئيسيًا من عتباته التى يتهيأ منها المتلقى للدخول إلى أجواء الرواية، مادامت "المقدمة الروائية، هى وثيقة على الجنس الروائى، بل هى نوع من أنواع الخطاب "(٢٤) المتضمن لنص آخر يحكى عن النص الروائى الأول قصد الكشف عن بعض الجوانب الغافية فيه، فيصير خطابًا مقدماتيًا يعلن دفاعه عن النص الروائى المكتوب، سواء كان هذا الخطاب مقدمة متصلة

أو منفصلة (الخطاب / المقدمة)، أو تصوراً شخصيًا فى سياق معين يدرج الرواية ضمن تصور عام (الخطاب/الشهادة).

يعمل هذا الخطاب بموازاة مع المحكى بخصائص تجعل مكوناته تميزه مثلما تميز حضوره الفاعل فى المقدمة، وتكمن هذه الأهمية فى كونه " صنفًا من الملفوظ (الذى) يخاطب فيه شخص ما شخصًا آخر، وينظم ما يتلفظ به فى مقولة من الضمائر "(٢٥) للتأثير، وهكذا يندرج الخطاب المقدماتى لـ (فقهاء الظلام) فى خانة مغايرة، بحيث سنعمل على تمحيص خطاب مزدوج للرواية، أى خطاب مقدماتى متصل : وهو الذى صدر به الكاتب الرواية ثم خطاب مقدماتى منفصل – مشترك ويتجلى فى حوار حول "فقهاء الظلام" والرواية عمومًا.

٦-٢- الفاعلية : لم يتضمن الخطاب المقدماتى المتصل سوى جملة واحدة تعين : "الحمقى الذين قبلوا الاشتراك فى هذه الرواية "(٢٦) . يلى ذلك سرد أسماء الشخوص المشاركة مع نعتها بأوصافها وألقابها. مما يجعل هذا الخطاب خطابًا فاعلاً يحقق التعجيب انطلاقًا من مستويين :

٦-٢-١- المستوى الأول : تدخل هذه المقدمة – المغايرة لما ألفناه من الخطابات المقدماتية – فى إطار المقدمات الذاتية المتصلة والتى هى من إنجاز الكاتب الحقيقى، وموازية للنص باعتبارها لا تخرج عن الإطار العام للرواية، كما أنها تحتوى على عناصر سردية مهمة سترافق الرواية من أولها إلى آخرها، بالإضافة إلى مجىء هذه المقدمة مرافقة للنص الروائى مما يجعل وظيفتها الإجرائية متحققة داخل النسيج العام للرواية. فهذا الخطاب هو أيضًا عنوان، جملة لم يحصل توقيعها من الكاتب/المؤلف الحقيقى، لكن القرائن، والدلالة العامة للمقدمة تفيد بأن سارد المقدمة هو نفسه سارد الرواية.

٦-٢-٢- المستوى الثانى : ويتجلى فى كون المقدمة تهيئ المتلقى إلى أجواء غرائبية – تجد لها تفسيراً من خلال نعت المخبر عنهم بالحمقى ويعطى الانطباع منذ البدء، بأن شخوصًا لهم تصرفات طائشة تبتعد بهم عن المعقول والمألوف، لتصف حماقات الشخوص النوعية مما يفضى إلى أن وظيفة هذا الخطاب هى تأكيد التخييل فى (فقهاء الظلام)، بالاعتماد على جملة واصفة، شديدة التركيب، الفعل فيها يحدد

مساراً أساسيًا، وهو أن هؤلاء الحمقى الذين سيشاركون فى الرواية، لم يجبروا على مشاركتهم (كأن الأمر يتعلق بتمثيل دور مر فى فضاء الشمال الكردى الملتهب)، رهان تتساوى فيه الأشياء – الصوت مع الحياة، الحمق مع الجنون، الاختفاء والحضور – كما أن هذه الجملة تتضمن تأكيداً ثانيا على الجنس الأدبى، وهو ما درجت الرواية على تأييده كما أن لجوء سليم بركات إلى هذا التأكيد هو تسطير منه على أن (فقهاء الظلام) هى روايته الأولى بعد سيرتيه الذاتيتين : " الجندب الحديدى – وهات النفير هاته عاليًا ".

الأسماء التى تلى جملة الافتتاح تأتى بالترتيب حسب الأهمية داخل عائلة الملا، والشجرة العائلية كلها، مع نعت البعض بصفات أو بأحداث، ذات المرجعية المحلية. ولهذه الصفات والنعوت – فضلاً عن الوظيفة التعيينية والإيضاحية – وظيفة تفسيرية أولى تشفع للشخوص، بعض السلوكيات الشاذة، وأيضًا استباق يدفع بالقارئ إلى ترقب بعض الإشارات الواردة فى هذا الخطاب المقدماتى، رغم أنه – وربما عن عمد – أغفل ذكر التعجيب بخصوص " بيكاس "، والاكتفاء فقط بـ : " بيكاس، ابن الملا بيناف من زوجه برينا "، وعدم ذكر "بيكاس الثانى " وأشباح الظلام.

إن هذه النعوت والصفات تحيل، فى جلها، على الحدث، ولم تحدد الصفة إلا فى خمسة أسماء فقط :

– بافى جوانى، الضحية الثرثارة (يقتله مجيدو)

– سطاموا لاوى حجى عباس، مهرب التبغ

– حيندر، صاحب الثور

– حسين بن كوجرى، ذى القرنين، والد الملا بيناف

– سربست (حجر النشادر) بن كلش

فيما وردت الأسماء التسعة عشر الأخرى، بنسبها الذى يتنوع فى إحالات على : الأب، الجد، الزوج، الأخ والخال.

بالإضافة لهذا الخطاب المقدماتي الذى صدر به الكاتب رواية " فقهاء الظلام "، هناك خطاب مقدماتي منفصل - مشترك، يتمم رؤية الكاتب تجاه الكتابة عنده وضمنها روايته الأولى، بحيث سنتناول هذا الخطاب المقدماتي انطلاقًا من زاويتين : زاوية لسانية المقدمة، وتتضمن دراسة بنية علاقات الضمائر، والزمن ولعبة الإشاريات، ثم الزاوية الثانية وتخص قصدية هذا الخطاب، وحديثه الأيديولوجى، ما دامت المقدمة هى خطاب مباشر يوجهه الروائى للمتلقى لمطارحة العديد من القضايا حول الكتابة عمومًا ثم الرواية - فقهاء الظلام - كمجال اختصاص يرفد من مجالات الكتابة كلها.

٦-٣- الخطاب المقدماتي المنفصل - المشترك : ["كيف[٢٧] تصف الروح ؟ تلك هى جهامة الجواب لوصف ممكن من عالم أول سرقنى، حتى إننى أشك فى مقدرة الموت على استعادتى منه، لكن، سأحاول وصف الروح لأدلك على جهتى، هناك : أعنى المصدر المختلط من السهول وأشباح السهول فى الشمال السورى، والمصدر الواقعى لسوق يتزاحم فيه باعة الخراف، فجراً، وكلابهم التى تهر هريراً خافتًا لأنها ترى الموتى الطيبين يعرضون، بدورهم بضائعهم النورانية التى لا يشمها إلا الحيوان.

ذلك هو السياق المختصر لما يشغل - إلى الابد - أعماق الله هناك، ويشغل أعماقى، فإن رجعت إلى وصف الروح، التى لم أصفها، كإجابة على "العالم" الذى تسائلنى فيه أجدنى ممسكًا بشجيرة فلفل تحوم من حولها عصافير النميمة الصغيرة،المهرجة، بحركاتها الفجائية، وهى تخدع الناظر وتخدع نفسها . لا . الفراغ المنبسط على العراء أكثر بطشًا هناك : الرياح أكثر بطشًا. الظلام الطاووسى أكثر بطشًا، الوعود التى تغدقها السماء على السهول وتنقضها، بعد ذلك، هى أكثر بطشًا : كل شىء نهب للمصادفة، حتى الشروق ذاته، والمغيب ذاته وما بينهما لأن القيامة الموعودة هى على بعد أمتار من أعماق الكردى، والفجاءة صورة مبسطة لظله على الأرض.

... أما الذى أسهم فى اتجاهى صوب الشعر فهو الرعب، وأنا أجزم يقينًا، أن الكاتب بعامة رهين نقائض متكاملة، ومتعاضدة، تختفى فيها صورة الشاعر خلف الروائى والروائى خلف الصحافى، والصحافى خلف القاص، والقاص خلف كاتب

" العرضحال " وما الانحياز إلى جهة إلا له دافع صغير ككره الإعراب مثلاً، أو مادة الكيمياء، أو الضجر من الإطالة أو الاختصار لكن الرعب كان سهمى إلى الشعر، فكنت مدفوعًا إلى قول الأشياء فى اختزال (والشعر اختزال) كأننى أقتنص الأكثر ضيقًا قبل حلول ... حلول ماذا ؟ لا أعرف لكننى كنت موعوداً بنهاية محزنة فتقمصتها، وحين تقدم بى الزمن اختلقت للمسألة عبثها، بعدما كاد يودى عبثها بى، فامتهنت الكتابة الطويلة -أيضًا- دون اختزال، صائحًا بين كل فقرة وأخرى : فليكن ما يكون، لأن ما من أحد سيهتم، على أية حال .

" دخلت المدرسة فى سن السادسة، دون أن أعرف حرفًا من العربية وكان ذلك دأب الأكراد على أية حال، وهم الذين لم يعرفوا فى بيوتهم أن "الحائط " يعنى " الحائط " بالعربية.

كنا مذهولين من شرح المعلمة : " هذا هو اللوح " . بالله ماذا يعنى "هذا هو اللوح " ؟ لم تكن الإشارة إلى شىء ما، هى التى تقض مضاجعنا، بل اللغة التى يتم التدليل بها على شىء، وكان مفترضًا (بل هى البداية عينها) أن نعرف ما تقوله المعلمة، أولاً، قبل الدخول مثل غيرنا إلى "الكتاب " ثانيًا.

ذلك كان الإشكال اللغوى، وكان علينا أن نتعلم سريعًا، إشارة المعلمة المنطوقة والحروف العربية معًا .

سباق مجنون، وأنت الأبكم، فى السادسة أو ما يزيد، لكن الازدواجية كانت تتماثل أمام عينك فالأب -بنظارتيه - يقرأ، جالسًا على الأرض، فى كتب بالعربية، ويدون الأرقام فى دفاتره، بالعربية، بيد أنه لا يتحدثها. جيرانك لا يتحدثونها، أترابك لا يتحدثونها، رفاقك فى المدرسة، أو معظمهم لا يتحدثونها، ثم تقف فجأة أمام كتاب بحروف ملونة يقحمك إقحامًا، فى مدى آخر، غريب ذى مزاوجات بين الكلمة وما تستدعيه من صور، فكانت المعلمة إذا ذكرت كلمة " ميعاد " - مثلاً - خطر لنا أنها تعنى ثغاء الماعز.

لقد صار لزامًا أن يسرع أحدنا فى تدارك اللغة، أو أن يحيد عنها فتعبره، وكانت المفارقة - بحق - فى أن تجد إما كرديًا متمكنا من العربية أو متخلفًا عنها، لا يلبث أن

يتـرك المدرسـة من جـراء " وطأتـهـا " لكن من كـانوا وسـطًا بين هـذين الحـدين وجـدوا ضـالتـهم فى الرياضـيـات وفى الكيـمـيـاء، لأنهـمـا لا تحـتـاجـان إلى مـداورات بيـانيـة فى التعبير، وكانوا من أبرع التـلاميذ قـاطبة، ومضـحكين فى قلب الأرقـام إلى صيـغ مـذكرة دون أن يتوقف المعلمون "العلميون" عندها.

فى بسـاطة " بدأت بما كـان يقـرأه أبى من كـتب مـهلهلة الحـواشـى، لكن القـرآن، تحـديداً، بسط ظله على كل شىء، قراءة واستظـهـارا متـتـاليين، حتى غـدا هذا الكتـاب مـرجعًا فى السليقة لذائقة القراءة أو الكتابة. أما مـا تذكره من "أبهة لغـوية" فى بعض مـا أنحـو إليه من الشعر، فلا أرده (وأنا لا أجد لغتى وسطًا فى فصـاحتـهـا وبيانـهـا) إلا إلى انهيـار ذائقة التركيب اللغـوى، بخاصـة فى الشعـر الذى يقـوم على صيـاغة "القـول المحال إلى ذاته" وليس إلى مقاربات فـهم المعنى التى يشـتغل عليهـا النثر فى التـخاطب، شفاهًا أم كتابة. وأنا أفـهم السياق الشعرى، عدا الحـال المصـاغة بهـا نصـوصـه، قلبًا فى علاقة الصفة والموصـوف، وفى إحياء اللفظ الذى يزخر انبعاثه.

أنا لا أنحى لفظة أعتقدها شاقة على القارئ ولا أجد غـضـاضـة فى إضـافة مركبين لغـويين فى سياق واحد، ذلك مـا يخـافـه من يجـعلون شـرطى القـارئ رقـيبـًا على بيـاض أوراقـهم. لم أتـعـامل، ولا أظن أنه من الحق التـعـامل مع "روايتى" كـمـشـروع شـعـرى، وأقـول "روايتى" لأنـنى لم أنجز غـير فـقـهـاء الظلام [هذا مـا قـاله سـليم بركـات قـبل أن يصـدر لاحـقـا، رواياتـه: أرواح هندسـيـة، مـعـسكرات الأبد، عـبـور البـشـروش، الكون، الأختام والسديم...]ومن قرأها عدها فى مصـاف الرواية، لا الشـعـر، غـير أنى أعددت لهذه الرواية بمدخلين همـا (الجنـدب الحـديدى) (سـيـرة الطفـولة)، و "هـاته عـاليًا، هـات النفير على آخره" (سـيـرة الصـبـا)، جـاعلاً لهمـا سـيـاقًا قـريبًا من الروايـة . دون اللعب الذى يتيـحـه التـأليف لوقائع عمل إبداعى عـادة، لأنهما من السـيـرة، وتسـتوجبان خـضـوعًا للوقـائع بحـدوثه، لذلك خططت لـ "فـقـهـاء الظلام" بتـدبيـر أولى هو خطوط عـامـة للشخصيات والتواريخ، برغم لا واقعية حدثها الرئيسى.

(...) لقد كانت الرواية، أبدًا هـاجسى، ونبع قراءتى، أكثر من الشعر ذاته غير أنى تهيبت من الإقدام على كتابتها، وأنا أقرأ هذا الفيض العاجز من الروايات العربية (قد تكون روايتى عـاجزة بدورهـا) . نـعم كنت، ومـا أزال أجد الروائى العربى مـتمـاهيًا مع

قارئه، كأنما يتواطآن، معًا، على نص أنتروبولوجي خفيف لا مزاحمة فيه إلا لمخيلة الوصف (وهم فقراء فى لغة الوصف أيضًا)، لكن التأليف - هذا الساحر - غائب . والباقى المتداول، هو مجالس المؤلف بمصائر ناسه المتلعثمة.

أين المخيلة ؟ أين اختلاف المصائر الموازية لبطش الواقع ؟ أين تدبير الفضيحة للمضى، فى زهو، إلى جحيم الكتابة الحية لصق فردوس الموتى ؟ أين ترتيب الفكاهة من هذا التجانس الأعمى للموت ذاته ؟ كتابة مرسلة على عواهن السرد هى الرواية العربية وفى هذا، بحق، لم أتأثر بأحد من كتابها. أما سؤالك إن كنت أقتصر فى تجاربى " الروائية " على وصف استنباطى للطفولة والحداثة، فإننى لم ألجأ قط فى رواية " فقهاء الظلام " إلى استبطان لطفولتى أو لصباى : إنها التاريخ المدون فى سجل أعمى لأعماق شعب، إنها رحلة معرفة للعالم، ومعرفتى معًا، إنها الألم المنفلت الذى لا يمس اللحم، بل الروح ويرتب الحياة وفق مساءلات خاسرة سلفًا، إنها الضربة برنينها الأعمق.

بعضهم رأى فيها غرائبية مقصودة، بعضهم عجز عن قراءة الفصل الثانى لصيرورة الحيوان المنوى، بعضهم بحث عن مصدر للفكرة الاساسية لنمو الكائن، وبعضهم أنصف فرآها مغايرة لكل ما كتب بالعربية (لا أقصد المدح، بل الاختلاف)، أما أنا فأصنفها رواية كردية، لم أقحم طفولتى، أو صباى، فى سطر منها، ولم ألق عليها بشبح شخص ما، بل بشبح جهة مديدة هى الشمال التى لا تحددها ذراعا الكاتب.

" إننا ندرس ملامح أدب محدد، ذى حقبة محددة، بمنتجين على خلاف أو اتفاق، لكن انعطافًا ما لن يتبدى للدرس أولاً على صورة اختراق فردى، تلك هى مفارقة الأدب وسط الصيرورات التى لم تخلقها حركات المجتمع فى ظروف خاصة. لذلك لم أتعلق، قط، بأوهام من مثل : " الأدب يغير العالم "، لأن الأدب هو حركة الروح التى تغير باستيهام فاضل، أخلاقى، مجنون - سباقه الواقع، فالكتابة متعالية على أن تكون تابعًا لما يحدث، لذلك تستنبط شبهات أخرى للحدوث الممكن، محررة الموت من أسطورته الرتيبة والحياة من قناع الشبيه.

كان ينبغي – قطعًا – القول إن الأديب هو في " شتات " حيث كان. ما دام لاجئًا هذا اللجوء الصارخ إلى نصه لكن انهيار الواقع الاجتماعي والأخلاقي، والتاريخي في المحصلة، يعمم قواسم في التعبير هي نتائج رعب مرئي تلمسه الأصابع، ومن هنا تنشأ حركات أدبية تجرى قراءتها في السياق المشهود لها كحركات، لا أكثر. أي تصير إلى ملكية التاريخ الذي يتباهى بذاته، أو بنقضها، بحسب القراءات، أما الإبداع، الذي يجري في صيرورة خارج "المأزق" محددًا ذاته بحرية هبوبه هو، فيدل بإصبعه المضيئة على فجوات التاريخ.

قطعًا لن نشهد انعطافًا أدبيًا كالذي نشهده في السياق السياسي العربي، وقيمه المجنونة في تنكرها للثوابت الإنسانية، ولن نشهد تجمعات أدبية كالتي كانت تشهدها مراحل الرخاء النسبي في السبعينيات. لأن التمزق بلغ الذروة، وارتدت طموحات التغيير على نفسها، في انتقام صريح : هكذا عاد المثقفون إلى عشائرهم، وآخرون إلى طوائفهم، وما تبقى يجلس، الآن شامتًا، في صفاقة، من مراحل أحلامنا، بدعوى نقد " الخلل في حركات التحرر ". أما سلاطيننا الأدبيون فقد هرعوا بأباريقهم إلى أوربا، لا توسلاً لخلوة هناك من أجل يقظة جديدة، بل لتأجيج شهوة " نوبل " العربية.

على كل حال، هذا انهيار يبدو طبيعيًا في التمحيص، كأنما كانت الأمور مبينة على هشاشة محاكاة " الحداثة " التي لسنا في حاجة إليها قط . بل في حاجة إلى توازن يحفظ للإبداع أخلاق الإبداع، التي لا تعرفها إلا حرية الروح . (......)"].

٦-٣-١- على مستوى الضمائر : تلعب الضمائر في الخطاب دورًا، استيراتيجيًا في توجيه دفة الحديث، وتلميع هوية هذا الخطاب، ذلك أن نوعية الضمائر وبنيتها عمومًا في المقدمة ذات شكل يختلف عنها في المحكي، بحيث إن بنية الضمائر في هذا الخطاب هي بنية جد معقدة ومركبة أيضا، فهي تبدو مثل لوحة تبحث عن إحساس بما فيها، فضمير المتكلم كان به الابتداء والاختتام، وقد تم توظيفه في التعبير عما هو شخصي خلال الحديث عن طفولته في الشمال الكردي، وتعلمه للقراءة ثم تعامله مع الرواية، وهو ضمير يشير بدقة وصرامة إلى " ذات " الكاتب في عالم لا يشاركه فيه أحد من الكتاب.

إن ضمير المتكلم فى الخطاب يختلف عن الضمير المستعمل فى الرواية، ذلك أنه يتم التناوب بين ضمائر المتكلم – المخاطب والجمع [أنا – أنت – نحن] على الشكل الآتى [أنا + نحن + أنت + نحن + أنا + نحن + أنا + نحن + أنا] : هذا التناوب يفرز معادلة محددة، وهى أن ضمير المخاطب يحيل على " أنا الكاتب "، كأنه فى لحظة زمنية يخاطب ذاته فى زمن سالف : وهى لحظة طفولته، كما فعل فى خطابه المقدماتى المتصل فى سيرته "الجندب الحديدى" . إن المخاطب هو الأنا، والتنويع بين الأنا وبين الأنت هو لعبة ضمائر حتى يموضع القارئ فى مكان واحد بين مرآة متحركة، وأخرى مقعرة تعكس الماضى الطفولى، فارتباط الأنا فى الأول بالأنت، هو ارتباط كان يشكل خطاباً حول الماضى الخاص بالكاتب وبظروف تكوينه، لكن انتقال الضمائر إلى التناوب بين " الأنا " باعتبارها نواة للخطاب المقدماتى وبين " النحن " هو انتقال من الخطاب حول الطفولة إلى الخطاب عن الراهن الثقافى والاجتماعى، وبالتحديد عن الكتابة والرواية والمبدع العربى . أما ضمير الجمع فإنه تعبير عن وجهة نظر ثقافية يتبناها الكاتب، ويعبر عنها، تجاه قضايا الرواية والمشتغلين بها، فـ "النحن". هنا هى نيابة عن الآخرين، وعن الذات التى هى فى جدل دائم بين الأنا والأنت وبين الهو والنحن.

من ثمة جاءت الضمائر فى الخطاب مشفوعة بتنويع وتداخل دقيقين يمزجان بين هذه الضمائر، ويجعل من ضمير المتكلم قطب الخطاب، كما يجعل من الكتابة عند سليم بركات شكلا ذا سمات يحمل خصوصية من خلال عملية التناوب هاته والتى هى عملية تعتمد اللعب على المرآة، فـ " الأنا " تصبح هى الأنت و " أنا + أنت " تصبح هى "نحن " مقابل ضمير الغائب الذى يمثل الآخر الحامل لتصوره أيضاً.

إن لعبة الضمائر فى هذا الخطاب هى لعبة دائرية تعى خريطة التموضع وتجيد التحرك بين ضمائر تتضمن نويات مغايرة لظاهرها، يتقصد الكاتب من ورائها إنجاز فسيفساء متنوعة، " الأنا " فيها حركية بأبعاد تضيق وتتسع.

٦-٣-٢- نظام الأزمنة : إذا كانت " فقهاء الظلام " قد استعملت الزمن بطريقة مغايرة للمألوف، من خلال عدم الارتكان إلى نقطة معينة، ثم الانطلاق من هذا اللامتعين استباقا أو استرجاعاً، فإن الخطاب المقدماتى بدوره لا يرتكن إلى زمن معين، وإن كان السائد فى المقدمات – كما يقول هنرى متران[٢٨] – هو الزمن الحاضر، إلا أن

الرواية العربية فى بداياتها مع المويلحى وجورجى زيدان وعيسى عبيد كانت فى خطابها المقدماتى تنطلق من الحاضر مقابل الغرب والماضى مقابل التراث وهى الثنائية التى أسست هذا الخطاب حيث يتأسس الحاضر على قطبى الماضى الذاتى، والحاضر الآخر انطلاقاً من الترسيمة الآتية :

الماضى		الآخر	
الثقافة العربية		الغرب	
الجانب الديني	التراثي	روايات القرن ١٨	الحضارة وإنجازاتها

فالماضى هو محور يتأسس على ماض يشرئب لبناء المستقبل والحاضر انطلاقًا من التماثل مع الآخر، لكن الخطاب عند سليم بركات، وفى الرواية العربية الحديثة عمومًا، لا يرمى إلى التماثل بقدر ما يسعى إلى الاختلاف لأن التحولات المتلاحقة تفرض تحولاً فى الرؤية، والكتابة الروائية، ذلك " أن الواقع فى كثافته كفيل بإثارة نسق كتابى خارج على القانون "[٢٩] وبإثارة خطاب مقدماتى، أيضًا، يعكس هذا الوعى النقدى، فهو يضمن اختلافية من خلال نظام الزمن الذى يعود على الذات الأنا، وعلى الماضى الفردى للكاتب، ثم الحاضر، والتأكيد على تلك الثنائية (الذات - الآخر)، ومن ثمة فإن زمن الخطاب هو زمن حاضر لا يبنى أساسه من الماضى - شأن الروايات التاريخية، أو نتائج العلوم وأبحاثها، لأن مهمة الكتابة - كما يقول سليم بركات - هى تشريد المعلوم لا تأييده[٣٠]، خطاب بأزمنة مفتوحة تتنوع وتنجذب فى النهاية نحو الزمن الحاضر، مع ضرورة التعبير عن الوعى به انطلاقًا من المنظور الذى يقيم التجربة والكتابة عموماً.

* - لعبة الإشاريات : أهمية الإشاريات داخل الخطاب المقدماتى مردها أن الشىء المشار إليه يجسد الوعى النقدى للكاتب، ويحيل فى آن معا على علامات عديدة تفك رموزاً تتعلق بالرواية، بالإضافة إلى أن الإشاريات تكتسى أهمية قصوى وذات خصائص منها :

* الإشاريات خارج الخطاب ليست سوى أدوات جوفاء، وهى بداخل الخطاب عناصر أساسية ووظيفية.

الإشاريات فى الخطاب العلمى والفلسفى تخضع لقيود أبستولوجية يحذفها الخطاب الأدبى القائم على المجاز والاستعارة.

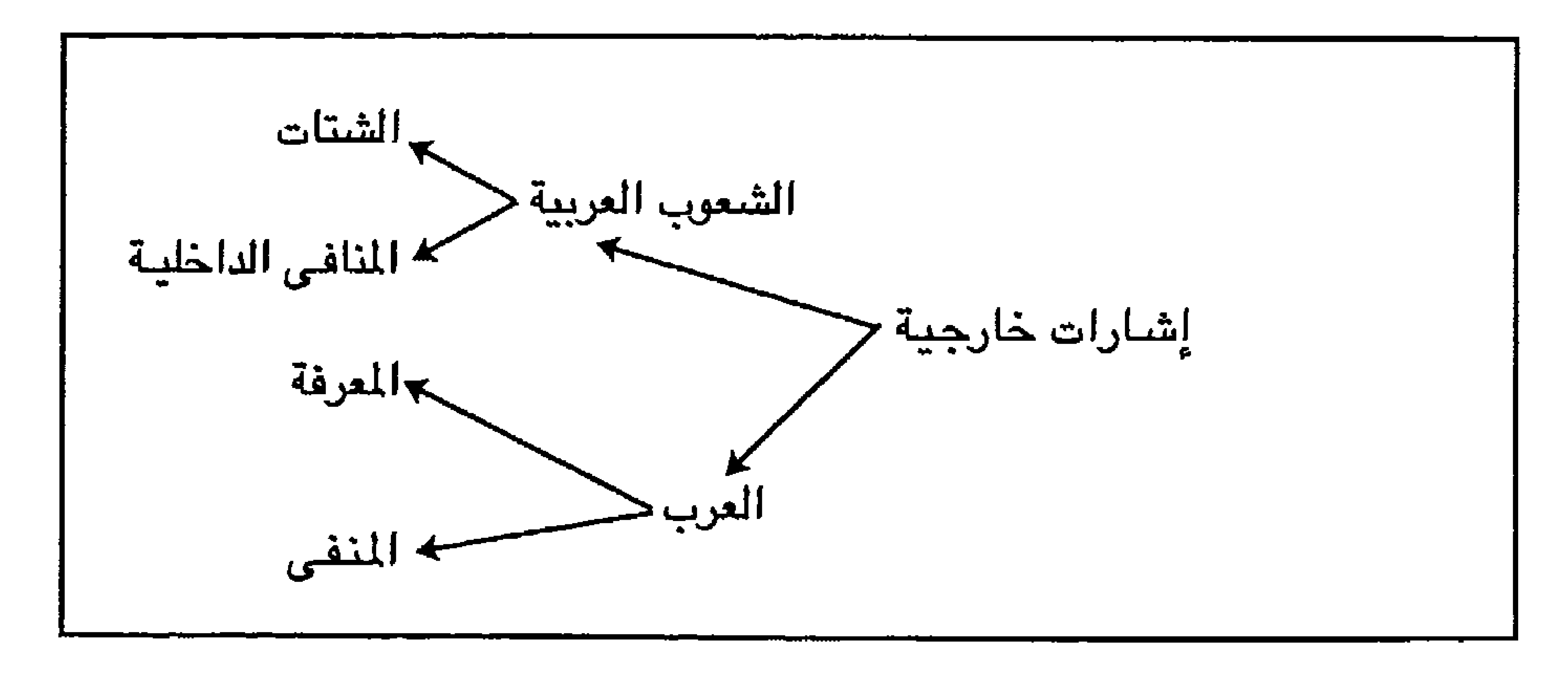
* إن دراسة نظام الإشاريات يعتبر منطلقًا أساسيًا للقبض على بعض المكونات الفاعلة فى الخطاب.

* الإشاريات هى أيضًا عنصر لغوى يقوم داخل قول ما بالإحالة على السياق الذى أنتج فيه القول : وعلى زمن القول وعلى الذات المكتملة.

* يتشكل النظام الإشارى من ظروف الزمان والمكان والمعرفات، وهى تنتثر عبر اللحمة الخطابية.

تشكل هذه الخصائص فى الخطاب - فيها الإشاريات الخاصة بالمكان- أهمية كبرى، وهى تنقسم إلى أقسام ثلاثة : إشاريات خاصة بالمكان : الشمال الكردى حيث تكررت الإشارة إليه عبر تعددية فى التسمية (الأكراد، الشمال السورى، المدرسة السهول)، وهذه الإشارة هى الأساس المرتبط بالنص الروائى الذى تجرى فيه الأحداث وإن كان بركات قد انتحى فى " أرواح هندسية " أسلوب التعميم بخصوص المكان، فهو يبرز ذلك بقوله : " وكان من أسباب اختيارى للمنحى الرمزى هو " تعميم " كتابى لكل حرب ممكنة أيضًا، قدر طاقتى، لذلك تفاديت ذكر المكان تمامًا "[٣١] .

كما أن هناك إشاريات خاصة تحيل على الدول العربية - الشعوب العربية، حيث يتمثل الشتات ثم الإحالة على الغرب - أوربا، كمنفى، ثم كمعرفة.



ويعتبر تناول هذه الأقسام الثلاثة من الإشاريات، ليس من باب التبنى، ولكن من أجل الانتقاد وتعرية العلائق المعرفية والاجتماعية، وهى إشارات ضمنية تحيل على الكاتب فى شتاته عن موطنه الأصلى إلى لبنان ثم إلى قبرص (والسويد لاحقا)، والمنافى الغربية التى تأوى شتات المثقفين العرب، كما شتات الكتابة الروائية، وفى هذه النقطة، تطرح علاقة لها اتصال بمشكلة "الأرض" وامتدادها داخل الرواية. أما الإشاريات الخاصة بالزمن، فقد جاءت تحصر الفجر، والظلام الأكثر بطشًا، الشروق ثم المغيب، وهى أزمنة تجد ظلالها بكثافة داخل الرواية، فالظلام الذى يرد فى الخطاب المقدماتى هو خطاب تنويرى وعنيف فى طرحه حول الزمن.

إن كل هذه الإشاريات تتوزعها لحظات مكانية ثلاث متظافرة أنتجها الخطاب المقدماتى للتعبير عن تصور نقدى ورؤية معينة تنطوى على وجهة نظر تسعى إلى إقناع المتلقى باختلافية المكتوب، ومن ثمة أحقيته.

٦-٣ -٤- استنتاج: وإذا كان نظام الضمائر والأزمنة والإشاريات يقوم بدور تكاملى فى نسيج الخطاب المقدماتى - لفقهاء الظلام - فإن ذلك لا يتأتى إلا بارتباط مع الصيغ والأفعال التى تفيد الوجوب والضرورة أو النفى، وقد تضمن الخطاب هذه الأفعال التى تفيد الشكل أو القطع نحو :

["إنى أشك فى مقدرة الموت " " أنا أجزم يقينًا " " لقد صار لزامًا " "نعم، كنت وما أزال أجد " "كان ينبغى قطعًا القول " قطعًا لن نشهد " " لا أجزم هنا كثيراً "] فهذه الصيغ التعبيرية، فضلاً عن نوعية الأفعال الأخرى المتراوحة بين التأكيد والنفى للضرورة، كلها تؤسس، إلى جوار الضمائر والزمن والإشاريات، بناء " ينزع إلى إبراز نموذج إنتاجى للنوع المتحدث عنه، استنباعًا نموذجيًا للقراءة "[٣٢] كما تفضى أيضًا، وبشكل عام، إلى التعبير عن مجموعة من القضايا، تصبح عقداً تدفع بالخطاب المقدماتى لأن يكون خطابًا وثوقيًا "[٣٣]، كما هى قضايا تتصل بالكتابة والكاتب اتصالاً دقيقًا يؤدى وظيفته المهيأ لها.

وضمن هذا الخطاب يأتى الحديث عن " فقهاء الظلام " كشىء مغاير عصى على التصنيف والحديث عن الحدث اللاواقعى، والمخيلة والغرائبية. إن الرواية عند سليم

بركات هى وعى الرواية كمأزق واشتعال قدرى فى مرحلة مشدودة إلى الانهيار اليومى للروح، جعلت الكاتب يبتدع بمخيلته واقعًا داخليًا يستبصر الأشياء بمذاقات مرة، من ثم ، ففقهاء الظلام هى نتيجة سياق عربى وسياسى عام.

إن إسهامات عدة قد اجتمعت فى تشكل وعى نقدى يكون مدخلاً نظريًا لكتابة روائية حسمت فى الاختيار : الرعب ثم مغامرة التجريب، مما جعل هذا الخطاب المقدماتى، بتشكلاته اللسانية يفضى إلى حديث ايديولوجى، وسجالى ينقل إلى المتلقى تجربته واختياره ورؤيته تجاه الكتابة والعالم، ثم نظرته للمثقفين وجدالهم، فى محاولة منه لخلخلة بعض البديهيات، والتى كانت ضربًا من المسلمات عند القارئ، والمقصود من كل هذا هو إثبات أن "فقهاء الظلام" هى إضاءة لفجوات الروح الصادقة فى التقاطها للأحداث. فالعنصر الخطابى يتسرب مباشرًا من خلال الحديث عن الكاتب والكتابة الروائية، مستدرجًا عبر ذلك الحديث عن الإسهامات التى حسمت فى هذا الاتجاه، والذى يجعل " جدل الواقعى والغرائبى ليس إلا مسيرة التفارق ليستأنف الشامل خاصيته " وبما أن " الخطاب المقدماتى يخضع لعدد معين من القوانين، ويتضمن عددًا مقيدًا من الأجزاء "[٢٤] فإنه أيضًا بالنسبة "لفقهاء الظلام " يشكل مكونًا آخر من مكوناتها ما دام يدافع عن كتابته، ولأنه أيضًا خطاب مساعد وتمهيد إعدادى للمؤلف، ثم مكون يندمج ضمن باقى المكونات الأخرى، فى نسيج دقيق الإحكام، اعتمد أنظمة لسانية من ضمائر وزمن وإشاريات، وصيغ للإفضاء بحديث خطابى يعزز الحكى من الداخل، ومن الخارج أيضًا، ويقود القارئ - بمفاتيح معينة - إلى بؤر النص لإنارة بعض ما قد يتعتم عليه، وهذه العلاقة الجدلية بين الحكى فى " فقهاء الظلام "، والخطاب فى المقدمة هى علاقة حميمية تكمل بعضها البعض وتحيل على الوعى النقدى عند الكاتب، ومدى تماسك رؤيته تجاه الكتابة والعالم.

الهوامش

(1) JEAN MARIE Schaeffer : Note sur la Preface Philosophique ; In Poetique N 69 - 1987 ed. Seuil p. 27 .

(2) Yasusuke oura : Roman Journal et mise en scéne editoriale, in Poetique (Idem) , p. 15 .

(3) G.GENETTE : Seuils, ed. Seuil 1987 - p. 150 .

(4) Ibidem p. 150 .

(5) JACQUES DERRIDA, LA DISSEMINATION, FRANCE, ed. Seuil, 1972 - p. 27.

(6) IDEM p. 13 .

(7) IDEM p. 23 .

(8) Yasusuké oura, p. 11 .

(٩) تنحو أعمال يوسف القعيد، غير هذا النحو بجمعها بين الخطاب والحكى، ولعل ثلاثية (شكاوى المصرى الفصيح) فى جزئها الأول " نوم الأغنياء " تعبر عن ذلك بشكل صريح، من خلال عرض الكاتب لكيفية الكتابة بكل مراحلها ..

(١٠) يمكن اعتبار مؤلف " مقدمة ابن خلدون " خطابًا مقدماتيًا برمته، ومدخلاً شاملاً لديوان العبر .

انظر من أجل التوسعة فى دراسة الخطاب المقدماتى قديما:

عبد الرزاق بلال : المقدمة فى التأليف النقدى القديم فى القرنين الثالث والرابع الهجريين. بحث د.د ع تحت إشراف د. عمر الطالب بكلية الآداب عين الشق الدار البيضاء، المغرب موسم ١٩٨٩ -١٩٩٠

(١١) (ورد هذا الاستشهاد فى كتاب) : نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥، ط٢ - ص ١٠-١١ .

للمزيد من الاطلاع بخصوص الخطاب المقدماتى فى بواكير الرواية العربية:

السعيدة الشاذلى : مقاربة الخطاب المقدماتى الروائى :

(مقدمة حديث عيسى بن هشام) و (إنشاء الروايات العربية) الدار البيضاء. منشورات كلية الآداب عين الشق.

(١٢) فى فيلم لصلاح أبو سيف " البداية " يتم الافتتاح بمقدمة مكتوبة تشير إلى أن لا علاقة بين أحداث الفيلم والواقع، وإنما هى أحداث مختلقة. وفى نهاية الفيلم يتم نقض المقدمة بجملة تعبر عن التزام المخرج بما هو واقعى حاضر رغم عجائبية الأحداث . كذلك الأمر فى المسرح، حيث تفتتح مسرحية

"باكالوريوس فى حكم الشعوب، ١٩٧٩ " تأليف (سالم على) بكلمات تعلنها إدارة المسرح على المتفرجين قبل رفع الستارة (شأن مسرحية Le cid)، " إذا حدث تشابه أو تطابق بين المسرحية والواقع فى أى بلد من بلدان العالم الثالث، فالمسئول عن ذلك هو المتفرج .. "

(١٣) اليوم السابع (مجلة أسبوعية) باريس ٤ يوليوز ١٩٨٨ عدد ٢١٧, حوار مع عبده جبير .

(١٤) اليوم السابع (مجلة أسبوعية)، باريز ١٥ نوفمبر ١٩٨٧ عدد ٢٠٢ شهادة إبراهيم أصلان .

(١٥) نفس المرجع السابق .

(١٦) أدب ونقد (مجلة) القاهرة عدد ١٥ سبتمبر ١٩٨٥، حوار مع حيدر حيدر .

(١٧) مؤلف جماعى : الرواية العربية واقع وآفاق، (شهادة عبد الحكيم قاسم) بيروت، دار ابن رشد ط١ ، ١٩٨١، ص ٣٦١ .

(١٨) الشرق الأوسط (جريدة يومية تصدر من لندن) الخميس ١٤ / ٧ / ١٩٨٨ ص ١٣، حوار مع مجيد طوبيا .

(١٩) عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة : دراسات بنيوية فى الأدب العربى، دار الطليعة - بيروت ط١، ١٩٨٢ . ص ٥ .

(٢٠) انظر . GERARD GENETTE : SEUILS, FRANCE,ed. SEUIL 1987, p. 159

(21) G. GENETTE : 1987. p. 159 .

(٢٢) تدخل جل المقدمات الروائية الصادرة عن دار الهلال، أو دار المستقبل العربى فى خانة المقدمة التى يكتبها " شخص آخر حقيقى " الذى هو الناشر، أما خانة " الفعل الحقيقى " فتختص بالسيرة الذاتية، ويبرز هذا فى "كتاب الرمل" لبورخيص، حيث جاءت المقدمة على شكل حوار بين بورخيص العجوز وبورخيص الشاب : " الطفل الذى كنته قد مات . أما أنا فموجود " .

(٢٣) انظر . G.GENETTE. 1987 . p. 186

(٢٤) انظر HENRI MITTERAND : Le discours du Roman, france (ecriture) ed, . p.u.f. 2ed 1986, p. 21.

(٢٥) انظر . IDEM p. 22

(٢٦) وهو نفس التقليد عند سليم بركات فى روايته أيضاً، ففى خطابه المقدماتى لروايته الثانية "أرواح هندسية" يقول " المشتركون فى هذه الرواية بحسب أسمائهم المجهولة "، وأيضاً خطابه المقدماتى لروايته الثالثة "الريش" الذى جاء فيه الشخوص المنتخبة للإشكال القدرى أوخطاب رواية "عبور البشروش" الأسماء بحسب ورودها فى شفق المحنة " .

(٢٧) هذه أهم فقرات الخطاب المقدماتى - الحوار الذى يعبر فيه سليم بركات عن قضايا عديدة من ضمنها فقهاء الظلام، الرواية والكتابة عموماً : اليوم السابع ، باريس الاثنين ١٢ يناير ١٩٨٧ ص ٣٦-٣٧ .

(٢٨) انظر . HENRI MI TTERAND, Idem p. 24

(٢٩) اليوم السابع : كتابة خارجة على القانون، ٢١ أكتوبر ١٩٨٩ ص ٣٤ .

(٣٠) نفس المرجع السابق ص ٣٤ .

(٣١) نفس المرجع السابق، والصفحة .

(٣٢) انظر . HENRI MITTERAND, Idem p. 26

(٣٣) انظر . Idem p. 85

(٣٤) انظر . HENRI MITTERAND , Idem p. 33

الفصل الثالث

وظيفة البداية ومجازفات المعنى

١- البداية :

تشغل البداية* فى الرواية العربية أهمية استراتيجية من أجل فهم آليات تكوّن النص وانفتاحه، كما تشكل دوراً توجيهياً[١] يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه.

وتأتى، أيضاً، أهمية البداية أو الجملة العتبة، من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، وبين المتلقى من جهة ثانية، وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية التى تهم الجنس الأدبى وإفضاءاته.

وحينما يتعلق الأمر بالرواية العربية فإن المسألة تشيد لعالم تأويلى مشبع بالفنية العالية التى يسعى الروائى من خلالها إلى رسم أنفاقه التخييلية وشدّ القارئ للولوج معه وسبر تلك الخيالات المرفودة بأحداث وشخصيات وأحلام ومجازفات.

البداية الروائية مجازفة وباب يقود المتلقى عبر اللغة السردية والأوصاف إلى عالم النص الرحيب[٢]، حيث يتشكل البناء وتتفاعل المكونات من أجل تحقيق أدبية النص.

وإذا كانت البداية[٣]هى أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التى تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص، فإن لها أيضاً خصائص وسمات تساهم فى ترتيب اشتغالها الوظيفى، وهى مكونات ساهمت شروط الإبداع الحديث فى بلورتها، كما ساهم نضج الوعى النقدى للروائى بتفهمه أن المدخل اللغوى فى عملية التواصل مع القارئ والنص عموماً هى البداية التى ليست عتبة لغوية فقط، بقدر ما هى مدخل ثقافى

عام، ذلك " أن الجملة الأولى لمحكى ما، هى دائمًا مدخل لفضاء لسانى جديد، مدخل للحقل الروائى حيث ينبثق الكلام السردى "(٤) ليعتبر جسرًا ينقلنا من حالة الصمت إلى وضعية الكلام. من ثمة نلاحظ تعددية البداية، واختلافيتها عند المبدعين وعند الكاتب الواحد الذى يحتفظ فى النهاية بخيط رقيق يربط بدايته كلها، ويشكل نسيجها العام. وتتجلى هذه التعددية فى الأبعاد والتراكيب معجمًا ودلالة، وخلق مستويات جديدة ذات حساسية مثلما كانت حدوس العديد من الأدباء وخصوصًا البداية عند راسين، جويس، بروست ... وتيلا، كما هى عند م. برادة، إ . الخراط، ب . طاهر، صنع الله إبراهيم، الكونى، الفقيه، وطار، الأعرج .... وغيرهم.

فالبداية هى عتبة أولى – بعد العنوان – للتخييل، وبناء إدراك أولى تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذى خلقه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقى ... هذا الأخير الذى يسم البداية بخلفيته ومواقفه الفكرية وقناعاته السردية والتقنية.

إن المؤلف وهو يقرر بداية السرد يعى ما سيترتب عن ذلك حتى ولو كانت الانطلاقة على لسان حيوان، كما فى القصة الطويلة ليحيى الطاهر عبد الله (حكاية على لسان كلب) أو فى (أحلام بقرة) ، أو على لسان شخص فَقَدَ السيطرة على ذاكرته كما فى (دوائر عدم الإمكان) لمجيد طوبيا، أو البداية الحلمية لم آزاد فى رواية (الريش) لسليم بركات.

والأكيد أن جل الروايات " الحداثية " تسعى إلى خرق المألوف، خصوصًا على مستوى الطابع الكرونولوجى التقليدى، فتجىء البداية، من هذا المنظور، مشهدًا سرديًا مجتزءًا من الزمن، بعد ذلك يتم اللجوء إلى الاسترجاع قصد تجسير البداية بما سبقها حتى يتحقق الانسجام مع أحداث منغرسة فى أزمنة عدة لا فى زمن واحد.

كما أنها علامة ضوئية تحدد الاتجاه والوعى بالكتابة عند الكاتب، وتبرز من جهة أخرى القلق الذى يساور الروائى بشأن هذه البداية.

ولعل يوسف القعيد فى " نوم الأغنياء" قد وعى بهذه المسألة، وأيضا محمد الهرادى فى (ديك الشمال) كما فطن إليها محمد برادة فى" لعبة النسيان بحيث

جاءت هذه الأخيرة وكأنها مسودة الكاتب العارية أمام قرائه، يبدى انشغاله وحيرته من البداية التى هى الموجه والمحرك للنص ككل، إذ يعمد الراوى إلى ثلاثة احتمالات للرواية :

- الاحتمال الأول، مشروع البداية الأولى : منذ الآن لن أراها، قلت فى نفسى وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر، ويهيلون عليها التراب...

- الاحتمال الثانى : (مشروع البداية الثانية : يصعب أن نتحدث عن الأم. كل أم تملأ فراغات متعددة..)

- الاحتمال الثالث والمأخوذ به : ثم صارت البداية هكذا، يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة ... يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة تفضى بك إلى باب مولاى إدريس (ص٥)

يجرى المؤلف الحقيقى هنا امتحانًا لرواية ثالثة، أو للراوى الواحد، لوعيه بأن البداية هى المحدد لمجموع النص، ففى مشروع البداية الأول هناك حضور لازم (الآن)، وضمير المتكلم، وحدث الموت فى لحظة جد مؤثرة، بينما ينصب مشروع البداية الثانى على تعليق عام بضمير " النحن "، يتحدث عن الأم أيضًا، كضرورة، أما البداية الثالثة والتى سيختارها المؤلف لتكون المنطلق الحقيقى، فإنها تؤكد على المكان - الطريق وباب مولاى إدريس والنجارين بالإضافة إلى تكرار جملة كاملة، ومخاطبة الآخر.

تحتفظ كل بداية على حدة، كما أن البداية الثالثة المتبناة ، تأخذ مشروعيتها من مشروعى البداية الأولى والثانية وقد شغلتا وظيفة الإضاءة، كأن الأمر لعبة بين المؤلف والرواة وهم يكشفون مسوداتهم للقارئ، فالكاتب الحقيقى أو المتخيل، كلاهما، يبحث عن بداية ينطلق منها فى سرده.

يفضى التحليل انطلاقًا من هذه التساؤلات إلى نتيجة أولى هى تنوع البدايات، وكل موضوع يحدد، فى خفاء، بدايته بشكل كبير وفق تدخل السارد الذى لن يكون ترجمانًا لتلك الشروط والتى تقتضى من المبدع مسايرتها، وتوجيهها للجهة التى يرتضيها. من ثمة وفى ضوء هذه الاعتبارات، كان النقد العربى القديم يلح على الاستهلال؛ وشريعته فى النثر تكمن فى أصالة إثبات الثقة، وهو شرط تحول إلى مقياس، كما شكلت المؤلفات النثرية العربية القديمة مقاييسها، مثل بدايات " ألف ليلة

وليلة " و" كليلة ودمنة " والمقامات، والقصص المتضمنة فى كتب التاريخ والرحلات(٥) فتطورت البداية حتى باتت تمتد ببراعتها لتنفلت من الشروط القديمة وتبتدع شروطها المغايرة.

فى الخطاب السينمائى أصبحت البداية مجازية واستعارية، ومشهدا تتضافر من أجله التقنية والفنية، كالصمت والموسيقى المرافقة، والمشاهد القريبة أو البعيدة الموحية وكذا زوايا الالتقاط . نفس الأمر بالنسبة للبداية الموسيقية الراقية، والتى تنبنى على الاختلاف والإبداع للتأثير، ذلك أن تركيب الآلات الموسيقية، والبحث فى زوايا النوتات، صار سبيلاً للوصول إلى الخلق الحقيقى للإحساس والتعبير الدراميين.

وعمومًا عرفت البداية الفنية تحولات لم تعد تقف عند ما هو كائن بل صارت تبحث عن التموضع الذى يتوهج داخل نفسية المتلقى كى يجوس مع باقى النص الفنى، وهى فى ذلك لا تختلف عن النص الأدبى الذى له سمات وخصوصيات تتغيا بدورها توليد شعور معين عند المتلقى، يؤهله لاستقبال ما سيأتى من أحداث مختلفة ويخلق لديه الانتباه المتيقظ لتمتين تلك البداية

" التى تفرض على القارئ الدخول فى خرائط توليد المعانى وتأسيس العلاقات الجديدة "(٦)، من أجل نسيج أدبى مغاير يمتلك قدرته وإمكاناته لتجاوز ما هو كلاسيكى . وفى المجال الروائى تخضع البداية للتحويلات الفنية عامة، فهى تحاول أن تكون دقيقة، تقنيًا، وتحقق هذه الازدواجية التى تفضى إلى استدعاءات تميز النص الروائى عن غيره، ذلك أن البداية هى مفتاح لخريطة تساهم فى مد القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملكهما لاستيلاد الجدة من المعانى، عن طريق التأويل والقراءة المفككة. لهذا كان اختلاف الرواية داخل التعدد يؤسس لبداية مثقلة بالعديد من مكونات الحدث الروائى، تتراكب فيها بوارق ينطوى عليها النص، وعلى تكثيف لغوى يحيل على الزمن، شأن بداية (سلستينا) : " ولنقل إن دانى ظل يجرجر مسدسه معه، فى حزامه، أو بين يديه يفركه، طيلة ثمانى سنوات قد يكون مثيراً أو محبطًا أو باعثًا على الشفقة أن تحمل سلاحًا طيلة هذه المدة دون أن يسعفك حظك الفقير فى استعماله" (ص٧) .

إنها بداية على شكل خطاب شفوى، ترمى إلى تبليغ معلومة مكثفة تقدم العديد من المكونات التى ستتوسع تفاصيلها، وهو نفس المنحى، بصيغة أخرى، عند جمال الغيطانى فى (وقائع حارة الزعفرانى) والتى تنطوى على تكثيف لغوى يحيل على الزمان: " مساء السبت أول شعبان وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من صلاة العشاء بمسجد الحسين وحضور الاحتفال الدينى الذى تقيمه الإذاعة بمناسبة غرة شعبان ..." (ص٧) .

فى هذه البداية، ملخص للعديد من الأحداث، بأزمنتها وشخوصها، وكأن الرواية العربية تريد منذ البداية أن تبسط مقومات الحدث الروائى، ذلك أنه إذا كان العنوان، هو إفضاء أول للنص، فيما الخطاب المقدماتى هو الإفضاء الثانى، فإن البداية هى استجماع تلك الإفضاءات الخطابية والنصية، فى علاقة جدلية تفضى، بدورها إلى رحاب التخييل.

نوعيات الوظيفة :

٢- استطاعت الرواية العربية أن تؤسس بدايات عدة ذات وظائف متنوعة تختلف وتأتلف، ويمكن تصنيفها من عدة زوايا لما تحفل به من خصائص وفاعلية مزدوجة كما توضح ذلك أندريا . د . ل . وهى تختصر وظائف البداية الروائية فى أربع نقط[٧] :

- ابتداء النص (الوظيفة التقنينية)
- إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية)
- إخراج التخييل (وظيفة إخبارية)
- انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية).

تتحقق هذه الوظائف، بتفاوت، فى النصوص الحكائية باختلاف أشكالها، وتحديداً، فى الروايات ذات النفس التعجيبى كما فى (عين الفرس) و (أحلام بقرة) :

" الوقائع الغريبة التى سأرويها لكم فى هذه الحكاية – وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة – وقائع حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارت الكئيبة... (ص٥) .

" لم أبتعد كثيرًا . كنتُ أتناول العشب وأنتش ما أراه طريًا بعد أن أزيل عنه التراب، وأحسب أن ساعة مرت أو يزيد حين تنبهت إلى أنى فقدت علامات الطريق (ص٥) .

تتحقق وظائف أندريا فى البدايتين تحققا واضحًا، باعتبار الأولى تختار الإغراء التعجيبى فيما الثانية تلجأ إلى السرد على لسان بقرة.

ويمكن انطلاقًا من الوظائف السابقة، الحديث عن ثلاثة أنواع من البدايات :

٢-١-البداية العادية : ويأتى هذا النوع الأول مسترسلاً لا يشعر خلاله المتلقى بتلك القفزة النوعية وهو يباشر عملية القراءة، ولم يعد هذا النوع من البدايات سائدًا فى المحكيات، وإن كان يخص المؤلفات العلمية، التى لا تتقصد البداية المثيرة، بقدر ما ينصب اهتمامها على التمهيد والنتائج.

والمقصود بالعادية فى الأعمال التخيلية، هو الإيهام الذى تلجأ إليه بداية مثل " وقائع حارة الزعفرانى " للغيطانى ونص (قطار الصعيد) ليوسف القعيد فتوهم بأن هناك وقائع عادية، تسرد بلغة مألوفة، فهى لعبة مع القارئ لاستدراجه فى غفلة منه، إلى مجاهيل تتفجر، فجأة، من هذه العادية.

٢-٢- البداية المثيرة : تكون فاعلة فى القارئ من حيث شده إلى الرواية، وهو ما يتجلى فى الرواية البوليسية والخيال علمية والعجائبية وكل الأشكال الأخرى ذات الخصائص المتواشجة، ففى رواية " أبواب المدينة " هناك ثمانية فصول، كل فصل له بداية معنونة كما اختارها إلياس خورى، تخلق دهشة عند القارئ، عن طريق تكسير السرد والتشويش على الوصف بالتقطيع، واختلاط الأزمنة وتشتيتها داخل الجملة الواحدة، وإن كان الماضى هو المفتتح به ظاهريًا كما توضح الترسيمة التالية ذلك :

الفصل	العنوان	بدايته
-	مبتدأ	كان رجلاً وكان غريباً
1	الرجل الغريب	كان الرجل يقف أمام أسوار المدينة الكبيرة ولا يعرف كيف يدخل
2	البحث عن الحقيقة	قلت أتكئ، وأنحنى وأنام قال الغريب أتكئ وانحنى وأنام.
3	التابوت والملك	قال الرجل للرجل. نظر لم يجد رجلاً إلى جانبه، ولكنه قال إنه الملك .
4	المرأة الثالثة	هذه المرأة : قال الرجل. هذا الرجل : قالت المرأة .
5	هذا البحر	ومشيت، يقول الرجل الغريب إنه كان يمشى : يقول مشى ولا يعرف أكثر .
6	وكان البكاء	المدينة والنساء وهذا الدليل .
7	قال الراوى	قال الراوى إنه ابتعدت. المدينة التى ابتعدت .
8	الرجل الغريب	أقول أنا الذى يقول – أنا الذى – ولكن لم أعد أذكر وهذه الساحة لا تذكر .

انعكست غرائبية هذه الرواية على بدايات فصولها المحكومة بالزمن الماضى، وهيمنة الرجل والمدينة والمرأة و " الذاكرة المفقودة "، وهو ما يستنتج منه ثراء هذه البدايات، وغنى المفردات التى تفتتح بها الرواية، بحيث وبتعبير فان رسوم " إن كل مفردة فى البداية، سيطورها النص الروائى بشكل أو بآخر "[٨]، ويربط معها علاقات حميمية تختلف من روائى لآخر، وهو ما نلحظه فى بدايات نصوص إبراهيم ذرغوتى فى (شبابيك منتصف الليل) و (الدراويش يعودون إلى المنفى) كما فى نصوص إبراهيم عبد المجيد (لا أحد ينام فى الإسكندرية) و (طيور العنبر) : : لا أحد أمامه على امتداد البصر. ترعة المحمودية خالية من المراكب الكبيرة والصغيرة. ليس هناك ترام واحد يترك على الضفة الأخرى وعلى يمينه ليس إلا طوب وأسمنت لبناء مدرسة جديدة..." (ص ٧) إنها بداية تقصد الإثارة تقصداً وظيفيًا ينبئ بأحداث النص عن طريق إعطائه دفعة مكثفة من المعلومات، كأنها وعد تأخذه البداية على عاتقها بتقديم " كشوف " ومعلومات أكثر، بنفس الحجم من الكثافة والإثارة، كما فى جملة بداية رواية (الريش)، التى تقول : و" حين أخرجت ملابسى كلها من الحقيبة الجلدية، علت فى قاعها المعتم بغتة ريشة رمادية صغيرة "هذه الجملة البداية هى لعبة مرآتية تشير إلى أن الحقيبة

التى هى الرحلة، والريشة التى لها امتداد فى العنوان هما عنصران يشكلان عصب الرواية برمتها.

تمثل البداية عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلاً عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير فى المرحلة الأولى ثم تأويلات فى لحظة لاحقة . ففى بداية (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)، يقدم السرد بدايته بحدث يصف فيه رجلاً " سميناً وصاحبته يأكلان عجلاً مشوياً، وديكاً رومياً، وطاووساً محشياً، وحوتاً مقلياً "، فهذه المبالغة التى تتناص مع أساليب حكائية قديمة هى تأسيس أولى لسياقات المبالغة والمفارقة والإثارة . ومن زاوية أخرى ترسم (الضوء الهارب) انطلاقة أفقها التخييلى انطلاقاً من عتبتها :

" مُستَرخِيا كان، على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر والشاطئ الأسبانى الذى تتبينه، رغم البعد، العين المجردة إذا كان الجو صحواً . صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شىء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل . أين ومتى ؟ فى مثل هذه الساعة دائماً تشحن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له، تزحمه التذكرات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثاً عن محطة يستقر عندها ... (ص٧) . يرتسم تخييل الرواية بالمفعول الذى سبق الفاعل والفعل الماضى ثم تشييد صورة أولى لفاعل مستتر كمجرد جسر لصورة وهى الفضاء الذى ينظر إلى تأثيثاته من زوايا مختلفة، خصوصاً الزمن اللحظة وفاعليتها فى نفس الفاعل من خلال توليد " أحاسيس غامضة " و " كتلة من الهواجس " و " وتذكرات ومشاهد" جميعها تشكل محطات لبناء متخيل الراوى الذى يبعث على الاطمئنان، ولعل النصين الآخرين لمحمد برادة يختاران شكل بداية أكثر روائية بدورها يتجذر فى اللحظة المحددة وفى الزمن من وسط سريان انطلاق حكى سيأخذ طابع الانتشار الدائرى والعمودى والأفقى وفى اتجاهات أخرى تمتح من الزمن والذاكرة.

فى بداية (مثل صيف لن يتكرر) : قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات :

" ميدان باب الحديد شهر أغسطس، الشمس فى منتصف النهار ترسل لهيبها اللافح وهو يخرج من محطة القطار بمدينة القاهرة " (ص ٧)

وأما بداية (امرأة النسيان) : صباح من شهر أكتوبر، منذ خمس سنوات، سماء يلفها غمام خفيف يحجب شمسا متكتمة ستعلن بقوة عن حرارتها كلما تقدمت عقارب الساعة مشهد مألوف فى خريف الرباط ...". ص ٤٤

والأكيد أن حضور ذاكرة الزمن فى نصوص م. برادة كانت عنصرا حاسما فى بناء المتخيل الروائى وتأسيس رواية المؤلف والرواة تجاه الحياة بكافة وجوهها وأمكنتها التى مهما اختلفت تبقى رهينة قنوات الذاكرة والأزمنة.

أما بداية رواية (دوائر عدم الإمكان) فإن السرد ينطلق من منطقة ثابتة ثم يتشتت فى نسيج غامض واهمًا بأنه يتحدث من بؤرة الحاضر : " مكانه البعيد فى آخر الدنيا خرج القمر ليس كالقمر فى سائر البلاد، وليس كالقمر فى باقى الأيام " ص ١١٦ فهذه المعلومات لا تزيد القارئ إلا حيرة وترددًا دون التزام بحرفية المفردات التى يبتدئ بها (عواد) سرده.

يتحقق هذا النوع من البداية المثيرة بشاعريتها وفيضها الروائى فى تخييل يسعى إلى مخاطبة أفق انتظار المتلقى وذلك بتقديم مجموعة من المعلومات فى حاجة إلى متابعة لتفسيرها داخل النص.

٢-٣- *البداية الغامضة* : تثير بدورها نوعا من الحيرة فى القارئ، شأن روايات الخيال العلمى، التى تجيء بدايتها غامضة دلاليًا نتيجة المعلومات المعقدة على الفهم مثل المحكى الفانتاستيكى ذى البداية الغامضة المعتمدة على الوصف والإشارة البعيدة، كما فى (طرف من خبر الآخرة)، إذ يبدأ الراوى بدايته المعنونة بالموت " : باب كبير له عقد عال جهم بسيط الزخرف، فى جدار عميق الصمت، من مثل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم. المصراع من خليط الخشب المفرم بصفائح الحديد المدقوق، فيها مسامير كبيرة الروس " ص ١٩٨ وأيضا نصوص طالب عمران المندرجة فى سياق الخيال العلمى خصوصا فى روايته (رجل من القارة المفقودة) و (مدينة خارج الزمن) : " حاول زملاؤه إقناعه بعدم السفر فى هذا الطقس الحار بسيارته الجديدة، ولكنه كان عنيدا" ص ٥

ونفس الشىء نجده فى نص (مدينة الرياح) لموسى ولد ابنو حيث البداية تختزن غموضا لابد من كشفه وتشريحه شيئا فشيئا.

غموض هذه البدايات هو شىء مقصود، تفرضه طبيعة الحدث العجائبى، كما توجبه الطريقة التجريبية للمبدع، الذى يؤسس بدايته على أنماط متعددة تفضى فى النهاية إلى حدث معين يتنوع بفضل سيولة السرد، وخرائطية الوصف مع غموض فنى يقتضيه البناء الدرامى، وهو ما يمكن استنتاجه أيضًا من الجمل الأولى من النصوص السالفة الذكر، حيث الحديث يوجه من مجهول إلى مجهول، عن شىء يبدو بعيدًا، وغير مألوف.

إن الغموض فى البداية الروائية هو إثارة وتحفيز، لإضاءة هذا السرد اللغوى، الذى يحاول إخفاء شىء ما، فكلما كانت البداية وصفية سردية، جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة، مثلما فى بداية " رامة والتنين " : (عندما دخل الميدان الضيق الذى وسط العجوزة عدة شوارع جانبية ما زالت مهجورة وأنيقة مظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور، كانت السيارة فى الصبح البكر قد اخترقت حافة الشمس ... " ص ٢٠ .

٣- أشكال أخرى : هذه الأنواع الثلاثة من البدايات، تصب فى المعنى الذى تحققه بداية الرواية، سواء كانت عادية أم مثيرة أم غامضة محيرة، فهى تؤدى وظيفة دلالية، يكشف عنها النص الروائى، ويحدد مسارها، كما يلتقى الجانب النحوى مع هذا المستوى، ذلك أن جمل البداية تتقاسمها الجمل الفعلية أو الاسمية، أى أن هناك روايات تفتتح بدايتها بجمل فعلية ذات وظيفة إخبارية تختار تحديد الزمن العام كبنية للفعل، ولهذا النوع تأثير فى مجرى الرواية. أما جمل البداية الاسمية فإن وظيفتها تخف عنها هيمنة الحركة السردية المكثفة لفائدة الوصف المسرد.

تجىء البداية الفعلية مقترنة بالبداية السردية، فيما البداية الاسمية غالبًا ما تقترن بالبداية الوصفية؛ والمحكى الروائى يزاوج بين البدايتين، الوصفية والسردية، ذلك أن الراوى يلجأ للابتداء بالسرد لما يكون القارئ فى حاجة إلى جرعة من الأحداث يتهيأ بها لما سيأتى، ومن ثمة كان الروائى يرنو إلى تقسيم الرواية إلى فصول ذات عناوين تساعد المتلقى على الولوج إلى دينامية المحكى .

بداية فعلية ←——— بداية سردية

بداية اسمية ←——— بداية وصفية

جانب آخر من البداية يتم النظر إليه من زاوية كيفية تناول الجملة الأولى للحدث الروائى، هل كل بداية تكون بالضرورة بداية حدثية تعمل على سرد الحدث منذ بدايته، وتظل ملتزمة فى ذلك بالخط الكرنولوجي للموضوع؟ حيال هذا هناك بدايات ثلاث، ذات خصائص ومكونات، تشترك فيها الروايات كل بحسب رؤيتها للحدث وملازمتها له.

٣-١- بداية بعدية : وهى البداية التى يمكن أن تسمى بداية نهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية أى بعدما ينتهى الحدث ويكون فى الزمن الماضى قريبًا أم بعيداً، وتكون للذاكرة فى هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسى بعد وضع النهاية، لأن الروائى يستطيع – كما يقول باختين – أن يبدأ نصه من البداية أو النهاية أو الوسط، ينطلق من أى لحظة للحدث الممثل له[٩]، لكن نوع البداية البعدية له حضور فى الفن والرواية بحيث يهدف إلى تحييز الحدث، وشحنه للتذكر من خلال مشاهد استرجاعية لهذا الحدث عن طريق الذاكرة التى تؤطر المحكى، وحاضره بفنية وإتقان لغويين.

ويمكن اعتبار بداية " دوائر عدم الإمكان " بأنها بداية بعدية لأنها تبدأ السرد بعد موت هنومة، وكل ما سيتم حكيه هو استرجاع لما قبل موتها، وفى هذه البداية يتم التلاحم مع النهاية التى ستوضح هذا الأمر بشكل جلى : "ماتت هنومة فى الساقية . خرجت العجلة بشال أحمر عجيب " ص ١٢٥، فهذه الجملة هى بداية الحكى ونهاية الحدث، فصارت الجملة نهاية الحكى وبداية الحدث.

فى بداية رواية (البشمورى) لسلوى بكر سواء فى الجزء الأول أو الثانى فإنها ستبدأ بحديث الذات والروح فى علاقة الديمومة والرهبة. ولعل هذا الضرب من البدايات يتأسس على الاهتمام بتفاصيل متشابكة ومعقدة يعمل المؤلف/الراوى على فك نسيجها بهذا الشكل.

٣-٢- بداية وسطية : وهى التى تبدأ جملتها الأولى باقتناصها لحدث من وسطيته إبان جريان الأحداث، فيبدو وكأنه بتر تتقدم بعده الرواية شيئًا فشيئًا لكنها تتعزز كل حين بمشاهد من الماضى رغبة فى بعث الأحداث التى يتم القفز عليها، وهذا النوع من البداية يسقط الغموض لأنه يفاجئ القارئ بحدث تبددت منه العديد من المشاهد المكونة له، ثم يزرع النص باسترجاعات للأحداث غير المروية، سابقًا، والتى خضعت لحذف مؤجل، فيتم تجسير الفجوات المتروكة، عمداً منذ البداية، مثلما لجأ إلى ذلك جمال الغيطانى، فى (وقائع حارة الزعفرانى) لما اقتنص الحدث من وسطيته ثم عاد بالاسترجاع إلى نقطة البداية. أو فى " طرف من خبر الآخرة " المجتزأة من لحظات زمنية اختار فيها الراوى اقتناص حدث فجائى دون الاستعانة بالاسترجاعات، بل بفضل قلب المعادلة، والتجسير باستقبالات عن طريق الحلم لاستدعاء الزمن - الآخرة - ومن صلبه تنبجس حياة الميت الماضية.

٣-٣- بداية قبلية : والمتجلية فى البداية التى تأتى مثل تمهيد للحدث الرئيسى، ففى " فقهاء الظلام "، والتى جاءت بدايتها الكبرى وبدايتها الصغرى - على حد سواء - قبلية، لتروى أحداثًا تجرى قبل ولادة بيكاس، وهذا النوع من البداية يكون فى شكل تمهيد يهيئ المتلقى للرواية، ويعطيه انطباعاً عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع فى صورة واضحة، بالإضافة لوظائف أخرى تريد " البداية القبلية " تحقيقها، كالإيهام بوجود زمن حقيقى سينبلج منه الزمن العجيب، وهى وظيفة مركزية لجأت إليها " فقهاء الظلام " متقصدة من ورائها تثبيت لعبة الكتابة، ولعبة الزمن والذاكرة، رغم أن رواية (الريش) تطرح إشكالاً يتلخص فى كون هذه البداية هى بداية وسطية لكنها حلم، فالبداية تبدأ من الحلم والذاكرة حول رحلة مزعومة وتنتهى برحلة حقيقية.

هذه الأنواع ذات وظائف تظهر فاعليتها فى علاقة النص بالقارئ، وهى مرتبطة فيما بينها وبين المستويات الأخرى من البداية الروائية، كما هى مرتبطة بمستويات بلاغية ونحوية، بحيث إذا كانت البداية القصصية - كما يقول صبرى حافظ - هى أكثر البدايات مكراً ومُرواَغةً فذلك لأن البداية السردية تتسلح بهذا المكر التعجبى، اعتماداً على الحذف الموحى أو الإفضاء والتصريح، وتقنيات التقديم والتأخير، والتعجب والاستفهام، وهى جميعها تقنيات تؤسس للبداية جماليتها باعتبارها

" جزءا عضوياً (من العمل) يعتمد عليه، ويتفاعل معه باستمرار "(١٠)، تستدعى مجالات تناصية متعددة تنطوى على العديد من المفاتيح الخاصة بالمحكى.

كما أن هناك البداية المتعدية وهى تلك البداية الإشكالية المؤسسة للعديد من الأحداث – بتعبير إدوارد سعيد – وتكون موجهة للمشروع المعرفى وتعتمد أصلاً على الفعل المتعدى، فيصبح المعنى مفتوحاً عن طريق هذه التعدية، لأن جملة البداية، هاته تفرض وجود سارد دقيق يقدم الوصف بالنعوت والأوصاف فيصبح هذا المعنى محدداً ومسيجاً لأن الجملة حين تكون دون مفعول فهى غير مكتملة.

أيضاً البداية اللازمة، أى البداية الخالصة، التى يكون فيها الفعل السردى محدوداً لمفعول له، ولكنه يكتفى بمعناه، وهذه البداية هى أقل دقة من المتعدية لأن هذا النوع لا تلجأ إليه المحكيات التى تعتمد التعدى مما يبيح للبداية أن تؤسس، على الفور، علاقات النص بالنصوص الأخرى سواء كانت علاقة استمرارية، أم علاقة انفصال وانقطاع، " أم " خليطاً من العلاقتين معاً "(١١) يعطى للجملة هوية تفاعلية جديدة.

٤– البداية والتجريب : إن البداية باعتبارها جملة أولى فى النص الروائى كانت اسمية أو فعلية تتقيد بصفات ونعوت تكون بوابة النص اللغوية والفكرية أيضاً . والبداية هى فى محصلة الأمر " تهيئ لحالة شعورية وعقلية من خلال محاولة توجيه القارئ إلى نوع من التلقى المطلوب، والذى يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية، الخفية منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما أو استدعاء مجال تناصى بكل ما يجلبه معه من المواصفات والتقاليد الفنية والفكرية التى تصوغ اتجاه التعامل مع النص "(١٢)، لهذا فهى بداية غنية ومنفتحة على تأويل شتى – كما هو الأمر فى الأنواع السابقة – تتسلح بالتعدد، والإغراء وتخليق الرغبة فى التنقيب عن مسيرة الحدث وامتداداته.

ويمكن إيراد تصنيف آخر للبداية الروائية يتمثل فى وجود بداية يغلب عليها السرد الخالص أو شبه الخالص على لسان سارد يروى بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، وليس ضرورياً الالتزام بحكى الرواية حتى النهاية بنفس السارد والضمير.

مـثلمـا هناك بداية وصـفـيـة وأخـرى زمنيـة وهـى سـائدة فى الأدب الواقـعى[١٣] والتـاريخى، ثم البـداية المكانيـة[١٤]، والبـداية الشـخـصيـة والبـداية الحـوارية والتـأمليـة وأنواع أخرى تسعى إلى تبئير الشىء المبتدأ به.

وقـد اسـتطاعت الرواية العـربيـة الحـديثـة تجـريب كل الأشكال والأنواع، كـمـا استطاعت تكسير البداية التقليدية والاقتراب من بدايات مشهدية تحتفظ بعلاقات عمودية وأفقية مع النص ومتلقيه.

فى نص (شـمس القراميد) لمحمـد على اليوسـفى يفتـتح روايته بضـمير المتكلم المتخـفى فـى نـون الجمـاعة قبل أن يتحدث مباشرة من خلال استفهامات مقصودة : " كل ما نفتقده يتألق نوره فى ماضينا، هذا ما اعتقده شـخصيا. ولست أفـهم كيف يتحول مـاضينا إلى مستقبل للأيام الآتية، يقصده الغائبون سواء أكانوا قطارات أم بشرا " ص ١٩ .

أما محمد الباردى فى (على نار هادئة) فينسج بداية إيهامية بين الوصف والسرد لصـورة تليق بما سـيأتى من أحـداث متـصلة بالراوى المتكلم والذى سـيتخـلى عن هذا الشكل فى بدايات فصول الرواية : " مـاعت القطة مرة أولى، مـاعت القطة مرة ثانيـة، فى المرة الثالثة فتح الباب " ص ١٥ .

٥- تحليل : من أجل مقـاربة البـداية الروائيـة وتحليلهـا نقف عند رواية " فـقـهـاء الظلام " لسليم بركات بقصد اختبـار مزدوج للبداية الكبـرى للرواية والبدايات الخاصـة بالفصـول وهـى بدايات صـغرى، وذلك للاقتـراب أكثر من هذا المكون وعناصـره وكيفيـة اشـتـغـاله من جـهـة ثم وحـتى لا يكون تحـليل البـداية ترفـا لابد من إيجـاد العـلاقـة بين البداية ومجموع دلالات النص تأثيرا وفاعلية.

٥-١- تمهيد : تعمل البداية الروائية فى (فقهاء الظلام) على تحقيق مجموعة من الخصائص التى تتقاطع مع الرواية التجريبية بعامة، كما تحقق وظيفة مختلفة جداً، فهى تنتج فضاء منحوتًا من فضاء جديد[١٥] ذى خصوصيات متحققة كما فى الروايات التى تتكون من نصين - وفق ما يقـول به جـان رايمـون -: نص قـصـير وهـو العنوان، ونص طويل وهو النص الروائى نفسه.

إذا كان العنوان قد وجد ليوجهنا ويغرينا، ويقدم لنا مفتاحًا للتأويل والإيهام، فإن البداية الروائية فى (فقهاء الظلام) تدفع بالمتلقى إلى مجاهيل النسيج الروائى، فالإيماضات الدقيقة التى تحفل بها بداية الرواية تعزى إلى كون التخييل يرتوى من شرايين عدة تلزمه استراتيجية دقيقة تدعمه حتى يفضى بكل ذلك العالم الروائى ويحقق التوسيع بين الكلمات التى تثوى تحت " جلدها الأزلى " تبديات تعجيبية تحسم الأمر بامتلاكها قدرة على الاستبصار العجائبى للأشياء والكائنات والمصائر.

إن وظيفة البداية فى الرواية الحديثة – كمكون ضمن المكونات العديدة والحاسمة – وظيفة مغايرة للرواية التقليدية، ذلك ما تدعمه وتوطده رواية " فقهاء الظلام " إذا ما قارناها مع أعمال أخرى على الرغم من أن الرابط بين كل هذه البدايات هو أنها تستحضر الوعى الذى يغذى الكتابة ويوجهها، كما تستحضر القناعة بالتحولات، فتبدع البداية وتحولها من مدخل لغوى عادى إلى مدخل فكرى فى إطار لعبة يقتنع بها الكاتب، أو " مؤامرة " يسعى من خلالها الروائى إلى " توريط القارئ معه " فى دهشة النص، وهذا ما يسعى إليه سليم بركات، كما سعت إليه العديد من الأعمال " العالمية " التى أعطت للبداية حساسية مغايرة للحساسية القديمة والاختلاف الوظيفى بين " فقهاء الظلام "، والأعمال الأخرى، هو اختلاف واحد بين الروايات عمومًا، وبين المحكيات ذات المعنى الحداثى، لأن أهمية البداية عند " سليم بركات " تكمن فى أنها مكون تخييلى له خصائص تشترك وتتجذر فى النص الروائى .. ما دام أن لكل مؤلف – كما يقول باختين – بداية ونهاية، هذه البدايات والنهايات تتموضع فى عوالم وكرونوطوب مختلفين(١٦).

ويمكن النظر إلى بداية " فقهاء الظلام " من خلال بداية كبرى تمتد عبر النص الروائى كله، ثم البدايات الصغرى المتعلقة بالفصول الأخرى.

٥–٢ الفصل الأول : " حاول الملا بيناف ابن كوجرى أن يبدو وقورًا كعادته، ابتسم من دون افترار لشفتيه عن أسنانه الكبيرة القوية، ثم رفع يديه وقرأ الفاتحة تمتمة " ص ٥ .

بداية هذا الفصل، هى بداية الرواية، والتى تتأسس منذ البدء على الحذف واختيار فعل " حاول " للدلالة على أن هذا الفعل يختزن فى كوامنه نوعًا من عدم القدرة الكاملة،

إذ المحاولة شيء يحتمل النجاح والفشل، كما يكمن فيه نوع من التصنع والخروج عما هو مألوف، وفى نفس الوقت يتم اللجوء إلى هذه المحاولة لعدم الخروج عن المألوف من خلال ظهوره وقوراً " كعادته " فالعادة هنا تحكم سلوكًا، فجاء الفعل الابتدائى يسم الجملة بالفعلية وبقوة التعدية مع أربعة أفعال أخرى [بدا - ابتسم - رفع - قرأ] وهى أفعال متراكبة ومتعدية بدورها (عدا فعل ابتسم وفعل بدا).

والفعل " حاول " أيضًا قوة تفرض تسلسلا منطقيا متعديا، فالوقار يتمظهر من خلال الابتسام فى حدود ضيقة.

والملاحظ على هذه الأفعال المترابطة أنها منسوبة لشخصية الملا الذى يصفه السارد بالوقار. كما أنها تتعلق - من حيث النوع - بسلوك ذاتى للدلالة على الفاعلية والحركة :

	الفعل / الحركة	الفاعلية
١	حاول	فاعلية نفسية تهيئ النفس لفعل شيء معين
٢	يبدو	مرتبط بفعل حاول، ويفيد تصنع الوقار من خلال وضعية ذاتية معينة .
٣	ابتسم	يتعلق بحركة الفم وأسارير الوجه .
٤	رفع	اختصت باليدين علامة على الابتهال إلى الله .
٥	قرأ	مرتبط برفع اليدين - كحركة - وهى تخص الشفتين .

تختص هذه الأفعال فى غالبيتها بأعضاء تتحرك فى جسم " الملا " حتى تؤكد صفة الوقار فى بداية فعلية ووصفية لفاعلية الملا بيئاف بصفات الهدوء والإيمان، وكلها صفات داخلية، بالإضافة لصفات خارجية تعزز ذلك الوقار الجدى والصلابة المتوارثة، التى يتم التلميح إليها من خلال صلابة الأسنان وكبرها، وعبر الابتسام دون افترار . هذا التلميح الذى صاحبته دقة وصفية وتأكيد يفضى فى نهاية الأمر إلى كناية عن القوة وكأن السارد يريد أن يقدم منذ البداية - صلابة أب وقور لا تهزه المظاهر ومؤمن

ارتقى مرتبة ملا – فقيه، يؤمن أيضًا بالقدر والامتحان الإلهى الذى يمكن أن يمتحن الله به الإنسان، وسيكون الوليد العجائبى هو إجابة على هذه البداية التى تؤشر على رصانة الأب وقوته وعلى الامتحان الذى سيدخل فيه مع بيكاس.

لهذه البداية أيضًا وظائف أخرى منها تقديم أوصاف ونعوت الملا والتى ابتدأت بهما الرواية كإشارة إلى أب طبيعى فى واقع حقيقى سيضع (هو والواقع) وليداً عجائبياً، تصدر عنه أحداث غريبة، لا مناص للأب من تقبلها: هذه الوظيفة هى الإيهام – منذ البداية – بفعلية وواقعية الأشياء وطبيعيتها، فالروائى يقدم للقارئ وصفًا حقيقيًا للملا بيناف كبداية إيهامية تستتبعها أحداث تصف بيت الملا ثم عائلته، وتشير – من قريب أو بعيد – إلى المحيط الذى يحيا فيه؛ بعد ذلك تبدأ الحركة الثانية للسارد، وهى ظهور الوليد العجائبى "بيكاس" . فمن منظور الأحداث داخل الفصل الأول يبدو أن البداية هى للإيهام بالواقعى، ثم إن التركيز على الأب فى البدء هو تركيز تبئيرى على سلوك وحدث، وأيضًا على عادات وتقاليد، وجميعها تهيئ المتلقى لأشياء تنحو نحوا لا مألوفًا.

كما أن الزمن فى جملة البداية هو زمن الماضى القريب – من خلال الأفعال المتعدية والوصفية، ومجيئها متعدية يتناسب والحدث الذى سيخرج منه " بيكاس " كفعل غير لازم للحدود المرسومة للإنسان فيكون العجيب هو السبيل إلى التعدية أيضًا.

٥–٣ الفصل الثانى : " ذلك أن "الحيوان" يزحف فى الظلام، بل الصواب أنه يسبح فى الظلام مهتزًا يمنة ويسرة فى الزلال الدبق "(ص٤٣).

بداية هذا الفصل الثانى هى من البدايات المحيرة، التى تثير الشك، فبعدما كان الفصل الأول يروى أحداثًا، ظل القارئ – فى عطش – ينتظر تتمة سردها فى الفصل الثانى، تجىء البداية الثانية لتعكس غموضًا، لا علاقة له – فى أول انطباع – بما سبق.

مناورة روائية يبدأ بها الكاتب فصله الثانى، لعبة لغوية دلالية تبدأ باسم إشارة مخادع يشير إلى شىء بعيد جداً، غامض يتردد الراوى فى البحث عن صياغة لهذه الخدعة.

جملة البداية اسمية تحيل على شيء بعيد، رغم أن وظيفة الاسم تقريرية وإخبارية، واسم الإشارة هو تحديداً، للتعيين أولاً، ثم للإخبار ثانيا (ذلك = التعيين الإشارى + الإخبار). والشيء الذى تعينه الجملة الاسمية هو " الحيوان "، وهو نكرة فى التخصص وإن كان معرفًا بـ " ال "، لكن الشيء الذى يزيد فى التمويه، وإبعاد صورة هذا الحيوان، هو أنه يزحف (أى أنه برى) لكن "بل" تستدرك وتبدد هذه الصورة لتستحضر صورة أخرى للحيوان وهو يسبح (حيوان مائى)، ويتضافر الصورة الأولى مع الصورة الثانية تنبثق صورة أعمق تفتح المعنى على تأويلات مرتبطة فيما بينها، فهو يزحف فى ظلام أصبح مجسمًا فى أرض للزحف عليها، وصارت الجملة غواية ترتبط بالعنوان وبفعلين ثلاثيين فى المضارع، ذلك أن الحيوان الذى يسبح فى الظلام يوازى المعنى الذى يسبح فى عالم عجائبى، سيهيئ القارئ – وعلى مدى فصل – لاستقبال الحيوان والظلام.

الجملة الاسمية التى تشير للبعيد جداً تخبر بالزحف والسباحة فى الظلام من جهة أولى، كما تخبر بحركة السباحة التى تعتمد الاهتزاز لجهتى اليمين واليسار، وتختم هذه الجملة – البداية – من جهة ثانية – بتحديد المكان الذى لا زمان فيه إلا زمان الظلام والرهبة . فالزلال الدبق هو الشيء الذى يجعل الحيوان سباحًا فى الظلام دون الإفصاح عن المكان.

أعطى هذا التغميض الفنى المقصود لهذا الفصل بُعداً إيحائيًا جعله الفصل المؤسس لباقى الفصول، انطلاقًا من كونه يجسد التكون بشكل جلى من خلال عملية وصفية للحيوان المنوى أثناء انتقاله إلى الرحم، فى أفق خروجه تحت اسم " بيكاس "، لكن تساؤلاته كانت مرة، وهو ما يزال نطفة.

إن بداية الفصل الثانى، فى علاقتها بالفصل الأول، تبدو حميمية مؤسسة على دلالة عميقة تنطلق من حدث تم اقتطافه من وسط، وعبر الاستفادة من تقنيات التكرار والاستدراك، والأفعال المضارعة، والفضاء، ثم ما هو محسوس ومعنى بالإحساس ... كل هذا يوحى بأن جملة البداية ستفجر دلالة العجيب، ولأنها تضم أفعالاً بداخلها فهى

إخبارية تحايث فاعلية الحيوان وحركيته كما هى حركية الضمائر العائدة، وأيضًا الراوى الذى سيتدارك لعبته بتعديل كلمة بأخرى، ثم يترك " الخطأ " والاستدراك، وفى ذلك إيحاء مزدوج بدقة الراوى فى اختيار مفرداته، وتمويه المتلقى بين الزحف والسباحة فى الظلام.

٥-٤- الفصل الثالث : " بضعة زرازير حطت على السلك ذاته الممتد فوق ساحة بيت الملا بيناف باحثة من الأعلى بعيونها، فى كسل، عن رزق دفين تحت الثلج النائم ذلك الصباح الذى أعقب ليلة زواج " بيكاس " ص ٧٣ .

تأتى بداية الفصل الثالث لتأكيد التنوع والغنى، فأول ملاحظة بخصوص هذه الجملة أنها إحالية تحيل على ما سبق : " أعقب ليلة ... "، وتحديداً، على نهاية الفصل الأول، زمانها الصباح، ومكانها الفضاء الثلجى . إنها بداية جامعة ، رغم مكرها، تتناول الزمن والفضاء والحدث بيد واحدة ومراوغة، لأنها تلجأ إلى الوصف الذى ينتقل من وصف الحيوان إلى الطيور مع التوضيح هذه المرة، وذلك بتعيين الزرازير وتحديدها فى " بضعة " التى تفيد العدد ما بين ثلاثة وتسعة، فهذه الزرازير جاءت لتحط على " السلك ذاته " والتدقيق هنا يبدأ من مفردة " ذاته " كإشارة سابقة فى ذهن المؤلف وأمام القارئ (مثل مفردة " كعادته " فى جملة الفصل الأول)، كما يتم التدقيق فى وصف هذا السلك وامتداده ثم الاقتراب من الزرازير التى لم تأت إلى السلك ذاته إلا لكى تبحث بعيونها عن رزق دفين تحت الثلج النائم.

إن وصف هاته الزرازير انطلاقًا من جملة اسمية، المقصود منها هو إخبارنا بمعلومات لم تتم الإجابة عنها فى الفصل الأول، والجملة خالية من الأفعال ملأى بأدوات تشير إلى المكان (على = (السلك ذاته) - فوق =(ساحة الملا) من الأعلى = (بعيونها) = (الثلج)، جميع هذه الأدوات اقترنت بالأمكنة المتعددة فى مكان واحد، لتشير إلى زمن واحد، وحدث واحد أيضًا - أى أن وصف الزرازير ليس ترفًا لغويًا، ولكنه مطية ماكرة تتغيا الوصول إلى شيئين اثنين :

* أولاً : إرجاع القارئ إلى حقل واقعى من خلال وصف الطبيعة وكائناتها، ثم الربط مع الفصل الأول الذى توقفت أحداثه - حكائيًا - لتعود فى بداية الفصل الثالث.

* ثانيًا : إن هذه البداية الاسمية بتعدادها للأمكنة وبأوصافها المجازية تريد الوصول إلى زمن الصباح الذى هو بداية جديدة من زمن غير حديث، الأحداث فيه لا تعرف التوقف. والقول أيضًا إن هذا الصباح غير عادى هو كالظلام غير العادى فى الفصل الثانى، وتكمن غرابته فى أن البداية تفتح الأسئلة عن طريق المجاز، فهذا الصباح هو الأول الذى يعقد ليلة زواج بيكاس، ولكنه ليس الأول الذى تقف فيه الزرازير على السلك وقد ألفت البحث منه عن رزق دفين، وبربطنا لدلالة الزرازير وفعل البحث، نجد أن إفراز هذا الجدل هو بؤرة الحدث الذى من أجله انوجدت تلك الطيور هناك، كما أن الصباح غير العادى هو صباح يبحث عن نفسه الدفينة فى ليلة قضاها " بيكاس " مع زوجته " سنيم " وهى فتاة تقارب العشرين من عمرها، يتزوجها وليد لا يتجاوز عمره الثلاث ساعات !. هذه الكلمة البؤرة فى جملة البداية هى المحرك الرئيسى للفصل كله، كما هو شأن باقى الكلمات. فأهمية الصباح أنه الزمن الذى ستجرى فيه أحداث الفصل، وهو أيضًا بداية حدث البحث عن بيكاس، الذى غاب فى الصباحية التى أعقبت زواجه، كما ساد الفصل ثلج وفير لم ينقطع وهم يبحثون أو يتجهون إلى المقبرة لدفن وسادة بها ريش الطيور، بدعوى أنها بيكاس الذى مات.

فكلمات : البحث والدفن والثلج والصباح وبيكاس وبيت الملا، كلها مفردات تشكل نسيج الفصل الثالث، وقد جاءت فى البداية مجتمعة فى استعارة عميقة ستجد جذورها فى باقى النّص، بحيث إن الدفن قائم وبيكاس قد غطته الثلوج كأنما هو رزقها الذى دفنته بطريقتها والذى سيقود الملا بيناف إلى مكان مجهول.

تقدم البداية مفاتيح الفصل الروائى، انطلاقًا من وصف مشهدى يوغل فى الترميز إلى أحداث تتدرج فى صيرورة الرواية، وكأن هذه البداية محقونة بنبض الفصل عمومًا يتقاطعه حدث تراجيدى بالضياع الذى له قدرة على توليد البحث، وتوليد مسارب جديدة للحدث الروائى.

٥-٥- الفصل الرابع : " خيام من الغبار تنتصب على جانبى الطريق حين يأتى هؤلاء الرجال على دراجاتهم النارية السوداء كانوا يأتون ثلاثة ثلاثة فى أغلب الأحيان، اثنان منهم لا يتحدثان إلى أحد، بل يجرى الكلام فيما بينهم همسًا بلغة غريبة والثالث

دليلهم، وهما يختارانه بتوصية من مخافر النواحى، التى تلتزم بدورها بتوصية من مدراء المحافظات " ص ١١٥

إن بداية الفصل الرابع، فى سردها للأحداث تقريراً وتلخيصًا، مشهد سينمائى خال من اللغة إلا من الغبار وصوت الدراجات، فعلى مستوى بنيتها اللغوية، الجملة البداية هى جملة اسمية تدفع بستة أفعال أخرى (تنتصب – يأتى – يأتون – يجرى – يختاران – تلتزم) تجيء بصيغة (مفرد + جمع + مفرد + جمع + مفرد) ليس هناك تحديد زمانى، وإن كانت الضمائر متصرفة فى المضارع مثلما أنه ليس هناك تحديد مكانى، غير الطريق التى تقود الغموض إلى تعيين غامض بالإشارة إلى الرجال وهم ثلاثة، بدراجات ودليل متواطئ.

يلف الغموض هذه البداية حيث تعمد الكاتب تركها ناقصة، ثم الصورة المشهدية للرجلين وهما يتحدثان بلغة غريبة – وإشارة المؤلف إلى تواطؤ ومؤامرة هرمية بين الدليل والمخافر ومدراء المحافظات؛ كل هذه المظاهر الغريبة هى امتداد من داخل النص، ومن خارجه أيضًا، فليست هناك ثلوج، غير سرعة الدراجات النارية، فى مرورها المتعدد تترك غباراً يشكل خيامًا غبارية، سرعان ما تنهار إلى ذرات، فالمؤلف فى هذه البداية الرابعة يضع الكلمات فى مواجهة سافرة مع الأشياء من خلال مشاغل أهل الشمال الكردى وتجارتهم والتى تتخذ من الحدود مع تركيا جسراً تمرر عليه بضاعتها المهربة، فالمؤامرة هى نواة هذا الفصل واستمرار لمؤامرة الفصل الثالث والمتجلية فى دفن الوسادة بدل بيكاس، كما أن الجملة الاسمية تؤكد على الإخبار والوصف الدقيقين فى امتحان الكلمة وتأسيس تركيب يرتوى من واقع غمس أرديته فى مخلية عمدت بالاشتعال.

تفتح كلمة الغبار التى جاءت فى البداية بنية القول على دلالة لها عمق يستحضر شرايين عدة مرفودة بالتخييل، ومتصلة بالنص الروائى عمومًا، بحيث إن جسارة أولئك الرجال، والغموض الذى يلف لغتهم ثم التواطؤ الهرمى، كله أمر حقيق برفع الغبار عن الأرض كناية ماكرة عن سلطة البطش المتخفية فى التهريب، فهذه البداية تحيل على الفصل الثانى الذى بدت فيه الصراعات، وقد أدت إلى القتل بحثًا عن سلطة باطشة.

والمشهد الأول فى الفصل الرابع هو مشهد يرصد الواقع فى مباشرته، فيقدم أحداثًا تنم عن تقرير حول ما هو واقع لكن بتغميض فنى مقصود، دأبت البدايات السابقة على سلكه من خلال اللاتعيين واللاتحديد والذى يمكن استخراجه من الكلمات الآتية : الطريق - هؤلاء الرجال - يأتون ثلاثة ثلاثة - الثالث دليلهما - مخافر النواحى - مدراء المحافظات ... جميعها كلمات تراكبت فى بداية تقصد هذا اللاتحديد للشخوص والمكان والزمان، كأنها نواة تكتنز معنى النص ولا تقدم فى البداية غير بوارق رمزية قابلة للكشف.

٥-٦-الفصل الخامس : " الأجنحة البيضاء تخفق خفقًا عنيفًا، فيغطى الأرض ريشها المتطاير من الأفق إلى الأفق، وما من شيء يتحرك فى فناء بيت الملا، حتى شجيرة الزيتون " (ص١٦٧).

إن الملتقى لجملة هذه البداية الخامسة سيقف مرة أخرى على حافة الشك المفعم باشتعال لغوى دافق، فالأجنحة تحيل مباشرة إلى طائر غير مسمى، لكن الصفات المسندة بإضافات متتابعة ستعطى سمة البدايات الأخرى : الأجنحة تلك هائلة حجمًا، وبيضاء لونًا فى خفقانها، يتطاير ريشها الأبيض ليغطى الأرض، تكسر الدلالة الحرفية التى تبادرت أول مرة، فالأجنحة جزء والريش جزء أصغر منه، وعدم تحديد هذه الأجنحة يقوى عمقها البلاغى، ثم إن إيراد الأرض وتحديدها بالأفق هو أيضًا لا تعيين بلاغى حتى تكون الصورة استعارة للثلج الأبيض المتطاير فى حركية وفاعلية ثم تعيينها بكلمة الخفق العنيف، وإحالة بعيدة أيضًا على حركة هائلة فى الخارج، بالإضافة إلى شمولية الاكتساح الذى لا يتوقف فى مكان معين بذاته، بقدر ما يسيج الأرض من أفقها إلى أفقها، هذا الجزء الأول من جملة البداية يتميز إذا بثلاث خاصيات أساسية :

١- استعارة من الحيوان إلى الطبيعة.

٢- فاعلية مؤكدة.

٣- التعميم وعدم الاقتصار على تحديد مكانى واحد.

هذه الخاصيات الثلاث، تفضى مباشرة إلى الجزء الآخر من الجملة، وهو مستوى دلالى يبدأ بالنفى، عكس الجزء الأول الذى جاء ليثبت التأكيد.

تتأسس بداية هذا الفصل من قطبى الإثبات والنفى وهو المقصود بحيث إن بيت الملا بات منفيًا ثابتًا لاشىء يتحرك فى فنائه، فالخارج متحرك والداخل (بيت الملا) ساكن وثابت، وتأكيد هذه السكونية بشجيرة الزيتون العجائبية (والتى ستختتم الرواية بالحديث عنها)، وهذا السكون لا يراد منه الوصف الظاهرى بقدر ما أوتى به للإشارة إلى غياب عائلة الملا، والتى كانت تملأ الفناء، وكان خفق حياتها يوازى عنف اصطفاق الأجنحة الثلجية ، فتطايرت العائلة بدءًا من بيكاس الأب ثم الملا بيناف وأخته خاتى وابن زارى، وعقدى ومجيدو وغيرهم من شخوص الرواية.

لغويًا، البداية اسمية متبوعة بالصفات والنعوت ثم ثلاثة أفعال كلها متصرفة فى المضارع، وهى تؤدى وظيفة الفاعلية والاستمرار، عدا الفعل المنفى ب "ما " فى الجزء الثانى من الجملة، كما أن هناك تحققًا للتقديم والتأخير فى جملة "فيغطى الأرض ريشها المتطاير "، وقد أعطى للبداية، عمومًا، شاعرية كما حقق لها دلالة أخرى بتقديم "الأرض" وتأخير "ريشها المتطاير" ثم إتمام المعنى الذى يكمل الأرض من الأفق إلى الأفق، بحيث إن هذه الجملة لها احتمالات عدة فى التركيب لتوليد جمل أخرى بتغييرات طفيفة هى تأكيد سينتفى من خلال "ما" النافية، والعطف بـ "حتى".

كما أن علاقة هذه البداية بالفصل قد أومأت إليها الاستعارة، وثنائية الحركة - الثبات، وهو الشىء الذى سيهيمن على الفصل، بل وسيكون داعيًا للحسم لصالح الحركة التى لازمت الفصول برمتها، وبالتحديد البدايات التى كانت تؤشر على تلك الفاعلية، إذ أن حركية الأحداث لها سرعة حدث عادى من حيث الكثافة والتحول، وبداخله هناك اعتمال للحركة، وتعبر بداية الفصل الخامس عنها من خلال العطف بـ "حتى شجيرة الزيتون " التى يجسمها ويجعلها شخصًا من شخوص عائلة " الملا بيناف ".

٦- أفكار للمناقشة

تفرز البداية الروائية العديد من الاستنتاجات خصوصًا إذا كان ما يؤطر هذه الاستخلاصات هو أن البداية نفسها مكون أساسى من مكونات الخطاب الروائى، ومدخل يقود نحو النص وخارجه، أى نحو ما هو لغوى، وما يحيل إليه هذا اللغوى فى

الخارج، فإن البداية هى مناورة تتأسس على الصورة العامرة ببلاغتها المرتوية من استعمال يقظ ودقيق، لأنها توهم بالإحالة والمرجع، كما توهم بالوصف الواقعى لظاهر الأشياء، كأن النص الذى يلى البداية، يشتغل فقط على مدى تفهم القارئ لها.

والبداية أيضًا، المتمثلة فى الجملة الأولى المفتتح بها الحكى، إذا كانت تلتقى مع بدايات النصوص الروائية المعاصرة لها فإنها تختلف عنها من حيث مكوناتها اللغوية، ووظيفتها الدلالية، فقد جاءت البدايات الخمس من فصول الرواية لتسطر هذه الوظائف من خلال طابعها الاختلافى المتنوع، والذى يرتبط فى سلك يجمع البدايات كلها.

تتشكل هذه البداية من كلمات – مفاتيح يلحمها خيط رابط لها جميعًا وهو التخييل الذى لا يظهر واضحًا، ولكن اسم "الملا بيناف" ينوب عنه من خلال ظهوره المتكرر فى ثلاث بدايات (الفصل الأول، الثالث ثم الخامس) . ففى البداية الأولى جاء الحديث عن " الملا " كشخصية، فيما جاء ذكره فى الفصلين الثالث والخامس على سبيل التمييز (ساحة بيت الملا – فناء بيت الملا) كما تكررت مفردات الثلج والبياض فى الفصلين الثالث والخامس، وورد ذكر الظلام مكرراً فى الفصل الثانى، بينما كانت أسماء الحيوانات أو بعض عناصرها، واردة فى ثلاثة فصول (الحيوان – الزرازير – الريش)، من جهة أخرى هناك أربع ملاحظات أولية تتجلى فى:

٦-١ حضور العنوان : يحضر العنوان فى البداية الأولى الكبرى (كما فى البداية الأخرى الصغرى)، فالجملة الأولى تحيل على الملا الوقور وهو يقرأ الفاتحة.

٦-٢ الجملة الاسمية : حضور الجمل الاسمية فى أربع بدايات، وجملة فعلية فى واحدة، هذه الأخيرة التى تم بها افتتاح الرواية، وتدل على أن الفاعلية لم تختلف، وإن بدا أن الجمل الأخرى فى بدايات الفصول الأربعة هى جمل اسمية، فإن تحت إهابها جملا فعلية متنوعة :

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
مفردة البداية	حاول	ذلك	بضعة	خيام	الأجنحة
الأفعال فى جملة البداية	حاول، يبدو ، ابتسم رفع، قرأ	يزحف، يسبح	حطت، باحثة	انتصبت يأتى، كانوا يأتون، يتحدثان، يجرى، يختارانه	تخفق ، يعطى ، يتحرك

كما حققت تنوعًا على مستوى البداية باسم إشارة يفيد تعيين البعيد جدًا، ثم اسم العدد، واسم يحيل على المكان، وآخر على الحيوان، هذا التنوع الذى يحقق فرادته على مستوى كل فصل على حدة، ظل مرتبطًا بالجملة البداية الأولى - الفعلية والتى كانت تنمو داخليًا فى البدايات الأخرى، وتختفى فى الجملة الاسمية التى كانت للتقرير والإخبار، وجاءت مخصبة بالتنوع الذى يقصد منه استنفاذ النظر والانطلاق من زوايا مغايرة لكنها تصب فى نهاية الأمر فى مجرى واحد.

٦-٣- صيغة المثنى والجمع :

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
الزمن الصرفى ، والصيغة (الجمع - المثنى)	الإنسان : الشفتين : اليدين :	يزحف يسبح	بضعة زرازير	خيام - هؤلاء الرجل كانوا ثلاثة - اثنين ، يتحدثان	الأجنحة الهائلة

هذه الصيغة تنطلق من المثنى أو الجمع لتنتهى إلى المفرد أو العكس، وقد عكست كل البدايات هذا المفرد الذى له هيمنة خفية على المثنى والجمع. وجملة البداية لا تحاول إظهار هذا بقدر ما تسعى إلى التمويه عن طريق التثنية والجمع، ففى كل فصل على حدة هناك الفرد الواحد، بحيث إذا كانت لبيكاس هيمنة قائمة فى مسارات كل أحداث الرواية، عبره هو، أو عبر ابنه بيكاس الثانى فإن الفصول قد تقاسمتها الشخوص الأخرى إذ سيخصص الفصل الأول للملا بيناف والثانى للحيوان المنوى، والثالث لبيكاس والرابع والخامس لكزرو. وهذا الإفراد، هو بؤرة يتم عبرها نسج باقى أحداث الرواية، ولا يحقق وجوده إلا عبر الآخرين أى أن الإفراد والتثنية والجمع هى أشياء واحدة ومتماسكة فيما بينها :

٦-٤ حضور الزمن :

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
الزمن		الظلام	الصباح - الثلج - الليل		

هذا الحضور الذى لم يتكرر إلا فى بداية الفصلين، هو حضور غامض لا تحديد فيه عكس التحديد الذى كان يعطيه المؤلف فى ثنايا النص، فالبداية تبدأ عائمة من الكل، ثم تشرع فى تقليص هذا الكل إلى الجزء المتمثل فى الزمن المحسوب.

٦-٥ حضور المكان :

الفصل	١	٢	٣	٤	٥
المكان		الزلال الدبق – النفق	السلك – الساحة – الثلج	الطريق الغبار	الأرض – بيت الملا

لحضور المكان فى البداية أهمية، فهو مغلق ويتراوح بين المحدد وبين اللامحدد، والحيوان الذى يزحف فى الظلام، ظلام الزلال الدبق الذى يشير إلى هيئة المكان الذى يحتويه، هو حيوان يتحرك فوق مكان ما.

هذه التجليات الخمسة المرتبطة فيما بينها تفضى إلى وظيفتين أساسيتين :

– الوظيفة الأولى : وظيفة إيهامية، البداية فيها توهم بما هو واقعى لاستقبال الأحداث؛ والإيهام، عن طريق اختفاء الراوى وراء حجاب سميك، وهو يقدم الصورة المشهدية لواقع مرئى يدفع بجذوره نحو اللامرئى (جسر من الواقعى إلى الخيالى أو العكس)، فالمؤلف فى بداية الفصل الثانى يوهمنا بحيوان يسبح فى شىء رخو زلال ولكن بقية الفصل تصدم القارئ لأن الحيوان ليس سوى حيوان منوى فى رحلته من جسم الملا بيناف إلى رحم برينا المفتوح لاستقبال العجائبى.

– الوظيفة الثانية : وظيفة التلميح البلاغى، الذى يتكئ على التنويع القاضى بالتشويق والتكسير الضمنى لكرونولوجية الحكى، وتلك الخطية اللاهثة وراء بطولة التعجيب، من خلال النعوت والصفات الدقيقة والتى تساهم فى التكثيف والإيحاء وهيمنة الفعل الحركى.

كما أن البداية فى المحكى الروائى ذات آليات داخلية تنسج للنص الروائى أنفاقه ومساربه واختلافيته وفرادته وبالتالى علاقته مع المتلقى.

الهوامش

(*) المقصود بالبداية : الجملة العتبة Phrase seuil الأولى والمرادفة للترجمة الفرنسية . incipit

(١) انظر نفس الفكرة فى :

- Jean Raymond: commencements Romanesques, p. 129 (Article in =) Position et oppostions sur le Roman- contemporain, Actes et colloques No.8, strasbourg, ed.klincksiek 1979 .

- Andrea del Lungo: Pour une Poétique de l'incipit, (Revue=) Poetique no.94, avril 1993, ed. seuil, p. 131 .

انظر أيضـا - Commencement du Roman : conférences du séminaire de la littera-ture comparée de l'université de la sorbonne nouvelle. Textes réunis par Jean Bessière.

مجموعة دراسات تقارب البداية فى نصوص منذ القرن السابع عشر حتى الآن.

(٢) صبرى حافظ : البدايات ووظيفتها فى النص القصصى. مجلة الكرمل، عدد ٢١-٢٢ سنة ١٩٨٦، نيقوسيا ،ص ١٤١ .

(٣) إن مسألة التحديد المدقق لجملة البداية تتراوح بين الذين يقفون عند الجملة الأولى وبين القائلين بالوحدة الأولى التى قد تتضمن جملاً تشكل معنى، وتناقشها (أندريا ديل لونكو). مشيرة إلى الأخذ بالوحدة الأولى فى النص وإلى ثمانى نقط تحديدية:

(أ) إشارة من المؤلف .

(ب) نهاية السرد الأولى والانتقال إلى سرد آخر .

(جـ) الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس .

(د) الانتقال من الخطاب إلى السرد أوالعكس .

(هـ) تغيير فى الصوت أو على مستوى السرد .

(و) تغيير فى التبئير .

(ز) نهاية الحوار أو المونولوج، أو الانتقال إلى الحوار أو إلى الموضوع .

(ح) تغيير فى زمنية النص وفضائه .

انظر : Andrea. d.L: op.cit pp 135-136.

(4) Jean Raymond: 1979. p.129.

(٥) شعيب حليفي: الرحلة فى الأدب العربي التجنس، آليات الكتابة خطاب المتخيل. مصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة . (كتابات نقدية ١٢١) ط ١ - ٢٠٠٢ : الفصل الخاص بالبداية والمشهد الجدرى . (ص ص ١٩٢-٢١٢).

(٦) صبرى حافظ مرجع سابق .

(٧) انظر : Andrea. d.L: op.cit pp. 135-136.

(8) Jean Raymond: 1979.p. 140 .

(9) M.Bakhtine: Esthetique et theorie du roman. ed. tel Gallimard, France,

(١٠) صبرى حافظ: مرجع سابق، ص ١٤٣ .

(١١) صبرى حافظ: مرجع سابق، ص ١٤٢ .

(١٢) نفس المرجع والصفحة .

(13) Jean Raymond: 1979. p.132 .

(١٤) انظر : نور الدين صدوق : البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية.ط١-١٩٩٤، حيث يعرض المؤلف قسمًا خاصًا بالمفهوم والوظيفة ثم البداية والزمن والمكان وأنماط البدايات، ثم قسمًا ثانيًا يقارب فيه البداية من خلال رواية الزينى بركات فضلاً عن تمثيلات أخرى من نصوص روائية غربية وردت فى القسم الأول .

(15) Jean Raymond: 1979. p. 132 .

(16) M.Bakhtine: 1987. p. 395 .

القسم الثانى

البناء والتأويل

الفصل الأول

بناء المتخيل

إن الموت أمر مهم للتجربة جيمس كارل

١- بناء الوعى:

تشكل كل رواية مساحة نصية تتفاعل بداخلها إيقاعات متقاطعة، مفتوحة باستمرار على تأويلات تحقق اقترابًا أو ابتعادًا عن أصواتها المرفودة، ضرورة، بأصوات أخرى، داخلية وخارجية تحمل بعض سمات الإيقاع النفسى للمؤلف وتنطبع بالإيقاع الاجتماعى والسياسى والفكرى، باعتبار أن " كل نص يحيل، فى آن واحد وبشكل أو بآخر، على الواقع والتاريخ والإيديولوجية واللاشعور "[١] .

كل نص روائى، من هذا المنظور، هو أثر محرر من ثقل المشبهات وتخشب المحاكاة ضمن شبكة تنظيمية تعمد إلى صوغ تحويلات للواقعى والحلمى عبر قنوات نصية يلونها الرمزى والخيالى ويسندها وعى تتمثل فيه آثار الأوهام والحقائق وكل المتغيرات المعرفية بأبعادها التاريخية والإيديولوجية ضمن شبكة الاجتماعى وتفاعلاته مع هذا الوعى وما يخلقه من توتر وتمزق أو اطمئنان، وانعكاس كل ذلك على عملية الإدراك للذات وللعالم، وبالتالى للخطاب الإبداعى .

إن مسألة بناء الوعى عند المؤلف أو السارد، وعند الشخوص الروائية إنما هى بناء للتصادمات وتنظيم لتلك التوترات فنيًا، وبناء لمرجع جديد وسجلات أخرى تؤسس للمتخيل، ومن تم، وفى مرحلة مؤسسة بالتفاعل - العنيف أحيانًا ذى الملامح

والبصمات، تبدو أهمية الكشف عن أوليات هذا الوعى ضرورية فى إطار شحذ الأدوات التأويلية لتفكيك بؤر المتخيل الروائى ومساراته .

وبالنسبة لمحمد حسين هيكل، لابد من التأكيد فى البداية أن الفترة الزمنية بين رواية " زينب " : ١٩١٤ و " هكذا خلقت " : ١٩٥٥ هى مساحة انشغل فيها النقد العربى والسردى تحديداً - بالحديث عن بداية الرواية والتقسيمات الموازية للسياسى والانجذاب إلى التراث والغرب، والأنواع اليتيمة والمكنة التى انفرزت وتشكلت بوعى أو بدونه أو بتأثير من المعرفى والتاريخى والإيديولوجى، وانصب جزء من النقاش - فيما تعلق بهيكل - حول رواية " زينب " باعتبارها النص الذى له السبق فى تكسير التجارب السابقة والانفتاح على تجربة جديدة.

إن وعى الروائى محمد حسين هيكل، وعى مركب من طبقات حلقية تصب فى بعضها البعض عمودياً وأفقياً، ذلك أن تنوع اهتماماته داخل دائرة السرد (الرواية، القصة، الرحلة، البيوغرافيا) والصحافة والعمل السياسى والقانونى والنقد الأدبى ... كان سبيلاً لفلسفة غافية فى عمق كاتب عميق الرؤية ومعقدها، وليس كما يظن من يركن إلى بساطة الافتراض المطمئن، إذ لابد من الحفر فيها عن الخلفيات والسياقات، أبرزها ما يلى :

السفر إلى فرنسا ثم العمل السياسى إلى جانب أستاذ وزعيم هو أحمد لطفى السيد فى مرحلته الأولى، مع تقلده لمناصب سياسية فى الحكومة المصرية . من ثم جاءت " هكذا خلقت " وحسب استنتاج محمد برادة بعد صدورها بأربع سنوات[٢] نتيجة التحولات الكثيرة الطارئة وسلسلة من المؤلفات الدينية التى هيأها .

ورغم ذلك فإن رواية " زينب " ظلت حاضرة، وبعدها بأربعة عقود يكتب هيكل نصه الثانى دون أن يثير نقاشاً وذلك لاعتبارين بدهيين :

- رواية " هكذا خلقت " لم تستثمر عناصر الجدة على مستوى اللغة والمتخيل الحكائى فى رواية " زينب "، بل كتبت فى استقلال شبه تام عن التجربة الأولى[٣] .

- صدر النص الثانى لهيكل فى فترة روائية ذات نفس عميق ومتجذر نسبياً فى الواقعية والتشريح النفسى ومجاوزة الشكل التقليدى، بحيث وجدت "هكذا خلقت "

وسط نصوص وسمتها المرحلة السياسية بعد ١٩٥٢ والتأثيرات الموازية التى جعلت العديد من النصوص الأدبية والفنية تنهض من آثار الرومانسية إلى مرحلة البحث عن الرومانيسك بين ثنايا الاجتماعى المتغلغل أو العابر، وهو ما سيسمى لاحقًا بالواقعية الجديدة وأول ملامح التجريب فى الشكل وتجاوز المكرور. وهو نهوض أيضًا من أنقاض ماضٍ سياسى منكسر وامتداد لوجه ثقافى مشرق يبحث عن أفق الاستنارة بأقطابه : طه حسين، سلامة موسى، العقاد وغيرهم من قبل وأثناء ومن بعد .

وفى المجال الروائى صدرت فى تلك المرحلة نصوص عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض ١٩٥٤، وقلوب خالية ١٩٥٧، الشوارع الخلفية ١٩٥٨، وفتحى غانم : الجبل ١٩٥٩، الرجل الذى فقد ظله ١٩٥٩، وإحسان عبد القدوس : فى بيتنا رجل ١٩٥٧، شىء فى صدرى ١٩٥٨، ويوسف إدريس : قصة حب ١٩٥٦، ولنجيب محفوظ صدرت أولاد حارتنا ١٩٥٩ وغيرها، بحيث كان لهذه النصوص الأثر فى ترسيم تجربة روائية جديدة التقطت العنصر الاجتماعى مظفوراً مع العنصر السياسى بقصد إبراز الصراع والانتقاد ومحاسبة الماضى والراهن للنظر إلى المستقبل .

فى رواية " هكذا خلقت " تقديم وخاتمة أدمجا ضمن النص يتعلقان به بشكل مباشر ويتحدثان عنه بأعتباره قصة، ولم ترد قط كلمة " رواية " المرادفة للتخييل، وهذه أول إشارة يمكن تسجيلها كون الروائى يسعى إلى اعتبار نصه قصة وثيقة الصلة بالواقعى المتمثل فى الماضى المنظور إليه بعد مسافة زمنية ضمن هذا الأفق ...

ما هو موقع " هكذا خلقت " فى المشهد الروائى بالتحديد، وكيف ساهمت كنص فى بناء متخيلها وتفعيل عنصر الصراع والتقاط التحولات ؟ .

إن المؤلف فى تقديمه للرواية – مثل العديد من الروائيين – يسلم وبصيغته أن كل الإجهاضات والانكسارات كانت فى الماضى، أما الآن، فى اللحظة التى تروى منها ... هى فترة استجمام خالية من مشابهات الماضى، ذلك أن التقديم (ص٥–١١) الموقع باسم المؤلف " محمد حسين هيكل " يقدم فيه نفسه روائيًا معروفًا، فتقع بين يديه نسخة خطية لسيرة امرأة، وفى ظروف أشبه باللغز، تروى عن ماضيها الذى يبدأ منذ بداية هذا القرن .

إن حضور المؤلف بكل ثقله فى التقديم وبحثه عن تنضيد عتبة أولية من أجل تهيؤ المتلقى لعالم من المفترض أنه واقعى حول سيرة امرأة مجهولة، هو صيغة لشكل روائى يتم عبره تأطير النص فى سياق الإيهام من خلال تقنية استعملت ومازالت فى الأدب العربى كما فى الآداب الأجنبية. لكن الأهم فى هذا التقديم هو الملاحظات والانطباعات المبداة إثر إقدامه على نشر "القصة" بعد قراءتها، والدهشة التى اعترته وهو ينتقل من فصل لآخر (ص٨) من حكاية تروى فيها صاحبتها حياتها فى بساطة ويسر. والتركيز على الشخصية الساردة هو تبئير للصراع الذى تخلقه وتندمج بداخله، وفى هذا الإطار يتحدث هيكل عن الواقعية وتجلياتها فى النص عبر تصوير العواطف والأحاسيس (ص٩). فالحديث عن النفس هو علامة على واقعية نص ما، بحيث – وحسب المؤلف – " ما " صورته هذه القصة لايزيد عن كونه أثرا من آثار التطور الاجتماعى الذى شهدته مصر ولا تزال تشهده (ص١٠). فهذا الربط بين النص والمتغيرات الاجتماعية : " مجموع مظاهر التحول والتبدل التى تطرأ على المجتمع ... يصنع من المجتمع وعناصره واقعاً منظماً "[٤] ومن الرواية نصاً ملتقطاً لكل الالتباسات الغافية وسط هذا الإيهام بالتنظيم والمواضعات، مثلما تنسج السمات الخفية المولدة للسجلات القولية والآفاق. وهو ما دعا محمد حسين هيكل إلى الانسياق وراء نفسية الساردة كسمة بارزة لتوجه وعيه، والإحالة على أن الرواية عنده هى تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا لمواجهة الحاضر ولفائدة المجتمع.

إنها واجهة وأفق للصراع عبر تعرية عيوبه وآثاره، وهذا الفهم لن تتضح تضاريسه وعلاماته إلا عبر النص ثم الخاتمة المتصلة به، وقد جعلها امتداداً للرواية من دون توقيعه وإنما على لسان الساردة، وهى تطرح بعض الأفكار المتممة للتقديم، فمسألة القارئ تتكرر، والحديث عن تضمن النص لدلالات العبرة(ص٣٤٤) فضلاً عن التسلية واللذة أو ما يكرر التعبير عنه بالمتعة والعبرة (ص٣٥١) .

إن بناء الرواية عند هيكل يتأسس انطلاقاً من بناء وعى نقدى يقدم انطباعات حول فهمه للنص الروائى، وهو فهم مزدوج التأثر من حيث تأكيده على أن الرواية ذات علاقة عمودية وأفقية مع الواقع من خلال تجسيدات البطل وتفعيل الصراع،

أما وظيفتها فهى نسبيًا، نفس الوظيفة التى رسمتها النصوص الروائية العربية الأولى، وهى التى تحصرها فى المتعة والتسلية والعبرة والوعظ والتعليم .

فى "هكذا خلقت" يقدم هيكل فهمًا للمتعة عبر السرد الاسترجاعى الخطى، وآخر للعبرة من خلال الأحداث والأفعال وتعاقبهما .

٢- بناء الحكاية :

يشيد المؤلف حكاية تقليدية تتضمن عناصرها ومكوناتها، باحثًا لها عن صيغة تتمثل فى اعترافات امرأة تروى أهم مراحل سيرتها الذاتية بضمير المتكلم، معتمدة على البوح والاعتراف. وتتموقع الأنا قوية وعنيفة احيانًا عبر قناة الذاكرة، حتى أن الرواية فى هذا المظهر تبدو مجالاً للتطهر، وهو ما يلمس من خلال الاعترافات بالأخطاء ومحاسبة النفس ثم التوبة والندم والاستغفار بعد الرجوع من الدنيوى إلى الدينى. والرواية بهذه الصيغة تصبح استبطانا وتشريحًا ثم انتقاداً لأوعاء المرحلة، وقد ساعد على ذلك، السرد بضمير المتكلم، حيث الرواية تخوض مغامرة السرد الذاتى منذ البداية حتى النهاية وتمثل صراعًا من أجل الحقيقة(٥) ومن أجل يقين أخير يكسر الأوهام المتشكلة من جراء التغيرات الطارئة والمتسارعة. وقد حقق الحكى بضمير المتكلم مرآة للإطلال على الحياة الداخلية للشخصية - الساردة واستدعاء تقنية الاستذكار والمونولوج الأحادى(٦) من أجل تصوير للذات فى حركاتها وتصوير للعالم أيضًا(٧) فالساردة فى "هكذا خلقت" صوت أنثى تروى قصة كفاحها وعلاقاتها وإحباطها واستحواذها على كافة الضمائر الأخرى، وبالتالى فهى تصهر الأصوات الروائية داخل صوتها، لتصبح شخصية مركبة تركيبًا مزجيًا من أصوات وأوعاء وتناقضات متعددة. وهكذا، عكس الكاتب - من خلالها - بعضا من السير المجتمعية.

إذن، فالخطاب فى الحكى بضمير المتكلم يجىء موجها لقارئ مفترض. وأحيانا يأتى حواريا كما لو أنه الشاهد الأوحد على تلك الأحداث والاعترافات.

إن وضع رواية فى مثل هذه الصيغة واختيار شكل السيرة المتخيلة هو بحث استراتيجى أملاه مسار الكتابة الروائية، فلم يعد الأمر يتعلق بسيرة وإنما بصيرورة، على حد تعبير محمد برادة[٨]، حياتية ومجتمعية ذات نسيج يرتق خيوطه الدقيقة والملونة على إيقاع متوتر، ووسط نسق ثقافى هو فسيفساء أوعاء اجتماعية وسياسية وثقافية تحيا من خلال جدل التناقض والتطور. والرواية هى سيرة او تلفيق سير بصيغة أو بأخرى يتحكم فيها مهيمن سردى وبناء تخيلى ورؤية تغذى كل هذه الشرايين الثاوية فى عمق كل نص.

الشكل السيرى المتخيل هو إيهام يتبنى لتسويغ الواقع والاقتراب منه، وتبئير ما يبدو رؤية من خلال صوت الساردة، وهى ترسم ملامح الطفولة بألوان هى غير ألوان المراحل اللاحقة، وكلها متميزة بواقعية المشاعر والسمات[٩] . لكن الساردة تختار داخل الأسلوب العام صيغة الانتقال والقفز عن الأحداث المتكررة أو التى لا حيوية فيها بالنسبة للسرد فى الرواية، ومرد هذا هو الإيهام أيضًا بتدوين الرواية بعد "انتهاء" أحداثها المفترض أنها واقعية، فتلجأ الساردة إلى اعتماد مفاصل التحولات والمقاطع المعبرة عن الكل أو الجزء أيضًا، إلى جانب تلخيصات موجزة للربط وترك ثغرات يعنيها السياق لأن السرد يسير فى اتجاه انفتاحى وحلقى مترابط يؤرخ لحياة امرأة فى علاقاتها مع ذاتها أو ذواتها، ومع الآخر. وهو تاريخ للوعى والخطاب يؤسس لبناء الحكاية انطلاقًا من عنصر التشويق الذى بذرته الساردة منذ البداية، وترابط الممكنات والتحولات المتحكمة فى تخليق الحكاية ونموها، فضلاً عن ثلاثة مكونات ذات حضور فاعل فى بناء الحكاية فى "هكذا خلقت" وهى اللغة والوصف والشخصية .

الجملة السردية فى بنائها العام داخل الرواية، جملة فعلية توازى حركية السرد الخطى والأحداث المتنامية بأفعال تعبيرية عن الحالات النفسية والأوصاف الخارجية، مما أعطى لبعض الفقرات شحنة عاطفية قوية فى جمل قصيرة ومتوسطة، وجنح بجمل أخرى طويلة إلى تقريرية وخطابية تمثلت فى بعض الحوارات والتأملات. فبناء الجملة جاء ليخدم طبيعة السرد بين جمل رومانسية وأخرى تأملية تحليلية، وقد ورد هذا البناء متأثراً بسير الحكاية التى تنقسم - فى إجراء لرصد التحول - إلى ثلاثة أشكال،

إن الجملة فى البداية تناسب الحديث الهادئ عن الطفولة والإحساس بالذات، جملة مفعمة بحيوية وطموح وبراءة :

" كنت أطيل الاستماع لعمتى وأطرب لحديثها، وكنت أشد اغتباطًا بما تقع عليه عينى من مناظر هذا الريف الممتعة حين أتردد عليه مرة خلال السنة، ولم يكن جمال الريف هو وحده الذى يأخذ بناظرى بل كان لى من الطمانينة إلى أهلى حظ عظيم" (ص ٢١) .

فى حين تعدلت طبيعة هذه الجملة فى مرحلة المراهقة والشباب حتى نهاية الفصل التاسع حيث أصبحت متوترة وأحيانًا عنيفة، مراوغة تضمر فى الغالب غير ما تظهر: " وإنما أردت بهذا الأدب الجم أن ألقى عليه كل التبعة ... على أننى كنت أود من كل قلبى أن يقبل هذه الدعوة، فهو لون جديد من الحياة يشوقنى أن أعرفه " (ص ١٦٤) .

بينما ستعرف الجملة فى الفصلين الآخرين من الرواية تغييرا يعكس التحول فى الأحداث ووعى الساردة وإشارة من المؤلف تذيل بداية الفصل العاشر بقوله فيها إنه " كتب هذا الفصل وما يليه بعد زمن طويل من كتابة الفصول السابقة " (ص٢٨٥) .

هكذا جاءت الجملة فى هذين الفصلين مؤثرة متراجعة، وواضحة، قريبة إلى الابتهال والاستغفار، متجردة من الإضمار والغيرة والغرور .

ويبقى بناء الجملة، فى النهاية، بناء واحدًا لم يستطع اختراق الأصوات وتحريرها بقصد خلق تعدد منفتح يعكس تعددية الأوعاء وتمثل الذات بصوتها المواجه للأصوات الأخرى وغير المستوعب لها، لهذا ابتعدت اللغة من خلال الجملة عن التشخيص، وبقيت لغة العواطف تتلون بالغيرة والغرور والاضطراب، ثم لغة الوعظ والندم والتقرير. وفى كل الحالات هى لغة الصوت الواحد والأنا فى تحولاتها الداخلية.

وعبر هذه اللغة يحضر الوصف إلى جانب السرد، حضورا مهما وديناميًا يقوم بدور التأثير والإعلاء من تصوير الأحاسيس والانطباعات والتأملات وإنشاء الصور وتخليقها لتفعيل السرد لأن الأهمية فى الصور وليست فى الأحداث .

وللوصف فى " هكذا خلقت " حضور مزدوج فهو حين يبدو زائداً لا يؤدى سوى وظيفة ديكورية لا تعكس بوضوح رؤية معينة إضافة إلى النعوت والصفات اللصيقة بالجمل التى لا وظيفة لها .

فى حين يحضر بشكل آخر تشريحًا وتبئيراً يسعى إلى رسم وعى الشخصية الساردة تجاه الأشياء -كوصفها للقاهرة فى بداية هذا القرن وحياة المصريين من ذوى الجاه وأوصاف البيت بتفصيل (ص١٦) وأوصاف الرحلة إلى الأقصر (ص٩٢،٩٣) وهى قريبة من الأوصاف التى تجىء مليئة بالإحساس والرغبة فى الانعتاق، كذلك جاء وصف الحج معبراً، فى الفصلين الأخيرين عن أحاسيس أشد اتزانًا وتقويًا، بينما عبر الوصف، وهو يرصد الآخر فى علاقاته مع الشخصيات، عن مدلولات تصب فى السياق العام الذى اتخذته الرواية :

وتبقى الأوصاف الأخرى التشريحية أوصافًا ذاتية تعكس تنويت الوعى فى هذا النص، والاحساس الذى سيفرز التحولات الأولى انطلاقًا من حضور الذاتى بشكل قوى ومؤثر .

" وكنت أعلم أن فى نظراتى جاذبية طالما سحرت بها وأنا أنظر إلى نفسى فى المرآة، جاذبية لا ترجع إلى جمال عينى، بل إلى قوة التعبير التى تنبعث من هذه النظرات ولم أكن أحسب أن هذه الجاذبية قادرة على أن تسحر غيرى كما كانت تسحرنى، وكنت أشعر كذلك أن لصوتى حين أتحدث سلطانًا لا يقل عن سلطان نظراتى " (ص٦٩) .

هذا الوصف النرجسى للذات هو نقطة الانطلاق والتحول فى الشخصية والرواية، إذ يشكل إلى جانب باقى الأوصاف التى خصت الساردة بها ذاتها، الصفات الأكثر رقة وإبداعًا خصوصًا والمؤلف قد رسم وصفًا متدرجًا بادئًا بوصف الإحساس الأولى بالأنوثة ثم بالذات وقدرتها على الإغراء والاستقطاب، كما قدرتها على الإذلال والقهر، ثم تلاشيها وسط ثوب أبيض فى الكهولة .

وأهمية الوصف فى " هكذا خلقت " تأتى من أنه ساهم فى إبراز النص وتشريح أفعاله ومنطقه الداخلى الذى كان يتحكم فى سلوك ونفسية الساردة، وبالتالى فإن

الامتداد النصى مع مكون السرد تمثل فى كيفية إدراك العالم والتموقع فيه وتطويع الأحكام والرؤى، حيث إنه إذا كان لمكونى السرد والوصف سلطة فى يد الساردة عبر وسيط لغوى فإن الشخصية التى تمحور حولها النص جاءت مركبة وغنية تنبنى وتتأسس على التحولات والتغييرات التى تطال السلوك والعلاقات والرؤية ، فشخصية الساردة وهى تروى عن ذاتها، ترسم علامة تشكلت وسط الأزمات الداخلية والخارجية ، من ثم فإنها دائرة للاستقطاب والتأثير، مغلقة على عوالم استيهاماتها وتوهماتها حول " الغيرة والغرور " أو الوعى المنفصل والممزق، ومفتوحة على الصراع الموجه من ذلك الوعى .

يقدم لوكاش[١٠] فى نمذجته وعى البطل الإشكالى وعدم تلاؤمه مع العالم عبر شكلين هما الوعى الضيق والوعى الواسع ، فالشخصية وهى تجسد المثالية المجردة من خلال الوهم الذى تلبسها ، وبحثها عن مثل أعلى فى ذاتها، تجعل الاتصال بينها وبين الواقع ملتبسا ومتوترا، وهو ما عبر عنه لوكاش بالعمى الشيطانى حيث البطل ينسف كل مسافة بين المثل الأعلى والفكرة[١١] ، ذلك أن الطابع الشيطانى للفرد الإشكالى الذى ينطلق نحو المغامرة[١٢] هو صورة البطل فى "هكذا خلقت" وقد تحولت عبر ثلاث لحظات : من طفلة بريئة، إلى شيطان يقتل دون رحمة، ثم إلى تائبة. فالمرحلة الشيطانية هى مرحلة الفشل والاصطدام بالواقع الخارجى. وانقطاع الحوار المتصل مع الآخر بشكل منسجم جعل الحوار الداخلى، المثالى المجرد، والمشبع بالأوهام والتطلعات المنحرفة والرغبات السادية أحيانًا هو الحوار الذى يغذى الأفق الضيق للشخصية ورؤيتها الملتبسة بحب التملك والعقد والغيرة والغرور وما يمكن التعبير عنه بالوعى الزائف .

خلقت هذه الوضعية مساراً متعدد الأوجه، تجلى فى عدم التطابق بين وعى الساردة والعالم الخارجى بكافة مكوناته، وبالتالى فإن الأجوبة فى هذه المرحلة كانت أجوبة كاذبة لا تساهم فى خلق أسئلة نقدية تواجه الوعى الزائف للبطلة، فحتى الإحساس المتشكل هو إحساس متدرج سعت الساردة إلى تشريحه، من حين لآخر، وتبيان أورامه، مما يدعو إلى القول بأن الواقعية تنطلق من"اقتراح أن الحقيقة يمكن أن يكتشفها الفرد بحواسه"[١٣] فيفككها جزءًا جزءًا بحثًا عن الطريق والخلل .

عرف وعى الساردة عدة طبقات من التشكل، ابتدأت بالتعلم من العمة والمحيط العائلى عبر التأثيرات والتقاليد، ثم تحول التشكل إلى الأخذ والانبهار بما هو غربى، وهناك انحفرت عدة أخاديد فى الوعى لن يتم ترميمها بتشكلات أخرى إلا فى نهاية الرواية حيث "عودة الوعى" من خلال الاستفاقة أو الصحوة ثم الاعترافات والتأملات ومحاسبة النفس عما اقترفته فى الماضى (ص ٢٩٠).

ولكن التشكل الحقيقى والذى كان عنيفًا إنما سيطفو وسط الأزمات المتجلية فى موت أمها بعد المرض (ص٨٠) وتآمر عمتها مع والدها لتزويجها وبداية خلافها مع زوجها حول الأطفال والإنجاب والمنصب الدبلوماسى، ووفاة والدها (ص١٧٨) ثم هروبها إلى الإسكندرية وطلاقها ثم زواجها من صديق طليقها وأخيراً موت زوجها الأول والثانى ...

أزمات وتحولات ولدت إحساسًا متناميًا وشعوراً تجلى فى الألم واليتم ثم الأنوثة والكراهية والفرح، فى فترة صباها وطفولتها، بعده الإحساس العاطفى العنيف تجاه الطبيب ثم الزواج، بعد ذلك تتحول أحاسيسها إلى كوابيس واختناقات ورغبات تدميرية تجلت فى إفساد زواج صديقتها والرغبة فى الانفصال عن زوجها والسفر، ثم تأتى المرحلة الأخيرة وشعورها بالندم والرغبة فى التكفير عن أخطائها وخطاياها وإعلان التوبة .

إن تفاعل الإحساس بالأزمة داخل الشخصية كان له تأثير على مسار الأحداث، خصوصًا عبر ملاحظة العلاقات المتولدة عن هذا التفاعل وهى تبين مدى التمزق وعنصر عدم التلاؤم واللاتواصل مع العالم، أو التواصل المزيف معه.

فالعلاقة مع ذاتها عرفت انقلابًا فى أكثر مراحلها، وأيضا علاقتها بالآخر سواء زوجها الذى رغبت فى تدميره لأنه عاجز كما تتهمه (صفحات ١٢٧-١٣٣-١٤٤) والرغبة فى تدمير صديقتها وصديق زوجها ثم علاقتها بالغرب من خلال الآخر فى رحلاتها إلى الأقصر أو إلى أوربا .

علاقة الساردة بذاتها هى علاقة اضطراب وتمزق، عبرت عنها من خلال رغبتها، فى لحظة من لحظات شعورها بالضعف والهزيمة وإدراكها لعدم التطابق بين وعيها

والعالم الخارجى مما دفعها للانتحار (ص١٥١). أما علاقتها بالآخر فهى متراوحة بين الزيف والتدمير، وحينما تستعيد الساردة توازنها مع ذاتها ينعكس ذلك على الآخرين.

إن صوت الساردة هو صوت حافل بالتوتر والتمزق واللاتلاؤم ، فهى التى ترى وتسمع، وتحاور وتناجى، كما تتأمل وتستهيم، وتتخيل وتتوهم، وعبر صوتها تمر كل الأصوات ، وفى كل ذلك اتخذت وسائط لغوية وتقنية من السرد والوصف والحوار والمونولوج والرسالة والحلم من أجل إبلاغ خطابها، فضلا عن حضور الوسيط بالمفهوم الذى قدمه رونى جيرار[١٤] وعلاقتها بالرغبة التى لها بعد يؤدى بالإنسان إلى الاستبداد، ووحده الدين – على حد تعبير رونى جيرار – القادر على تحرير الإنسان من شرك الرغبة ومن العنف[١٥]. وهو ما ينطبق على الساردة التى اتخذت من الأمريكية وسيطا لصورتها فى الحياة الزوجية عبر الزينة وتمثل الذات كما اتخذت من باقى الأجنبيات صورة لما يجب أن تكون عليه. فى حين تحولت الوساطة لما تخلت عن رغبتها الهادمة إلى شخصية أخرى هى عمتها لمحاكاتها فى لباسها وصلاتها وتقواها. إن الساردة لا تستطيع أن تكون هى ذاتها فلا بد لها من مثال ونموذج لنمو الرغبة . فقد قاربها المؤلف انطلاقا من " اهتمامه بالتحليل النفسى ودعوته إلى الدين كعامل مهم يحفظ توازن الإنسان فى القرن العشرين ، قرن التحولات الخطيرة وما يصحبها من قلق وانحراف وشقاء "[١٦].

وشكلت وسائط أخرى ، بمفهوم أبسط، أدوات الاتصال والتواصل من أجل تحقيق الرغبة حيث كان المؤلف الحقيقى هو أول وسيط يخدم الساردة ويقدم على قراءة روايتها ونشرها .

بعد ذلك زوجها ، الطبيب الشاب ، الذى يصير وسيطا لنزواتها وتحولاتها فتحتاج إلى وسائط أخرى منها صديق العائلة الذى سيكون وسيطا لطلاقها من زوجها والزواج منها ، إضافة إلى وسائط أخرى ساهمت فى رسم شبكة الوسيط والتحكم فيه والتأثير عليه أحيانًا بشكل فج مثلما وقع مع وسيط زوجها الأول فى مسألة طلب الطفلين إلى والدهما.

إن الساردة شخصية مركبة وجامعة لمتناقضات حتى أنها أصبحت لا تشكل صورة لفرد معين بذاته وإنما تختصر سمات مجموعة اجتماعية، وهو ما كان المؤلف يطمح إليه من خلال اتخاذه لشخصية بدون اسم، أو ما عبر عنه فى تقديمه : " وإذا كان من البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعا قل أن يجتمع كله فى نفس واحدة فى فترة واحدة من الزمن " (ص١٠)

وقد ساهم هذا الاتجاه فى التركيز على الشخصية ورسم الجانب النفسى منها، فى إطار نسيج متنوع الحوافز والمؤشرات، إلى استخلاص طبيعة الوعى فى مرحلة معينة، وظلاله الممكنة وصور التبدلات فى القيم والأفكار والامتساخات التى تطال السلوك والعلاقات .

٣- المتخيل : الوعى والحكاية :

يرصد المتخيل الروائى فى " هكذا خلقت " عدة بناءات موازية متراكبة أولها الإيهام الذى يجعل التصنيف متراوحاً بين قصة طويلة، وسيرة ذاتية، وسيرة متخيلة وهى متغايرات تنصهر فى بوتقة الرواية. بحيث إن بناء الحكاية ينقاد وراء بناء الوعى الذاتى والنفسى للشخصية والتحولات الدلالية التى لم تفعل شيئًا فى المعجم والتركيب بينما ساهم الوصف التشريحى للنفس وتطلعاتها فى خلق صور ذات مرجعيات مترابطة ستعبر عنها صورة الشخصية، النسيج النفسى المعقد والذى استطاع المؤلف تركيب نصيصات فى جسر مترابط بين التمزق والانفصال واللاتواصل .

فى بناء الحكاية جاءت العناصر وفق حبكة تقليدية ترسم للمتخيل مساراً على امتداد اثنى عشر فصلاً حيث خلفية التحولات فى الرواية ومفاصلها هى نول المتخيل الذى ستغزل عليه باقى العناصر أفقها وملامحها، و" انطلاقًا من القاعدة التى تعتبر أن كل وحدة دلالية تحمل برنامجًا سرديًا وأن النص ليس إلا امتداداً لتلك الوحدة الدلالية "(١٧) فإن التحول فى رواية "هكذا خلقت" هو العنصر الفاعل الذى يفرز الدينامية، وهكذا، يمكن رصد أهم التحولات انطلاقا من مستويين :

- مستوى أحداث ذاتية، نابعة من الآخر تجاه الذات أو صادرة عن الذات تجاه نفسها أو الآخر، وأهمها : الشعور بالأنوثة فى سن مبكرة وما رافقها من إحساس وحيرة وتشكل للوعى (ص ١٩، ٢٠) - زواج والدها - قرار توقيفها عن الدراسة - زواجها من الطبيب الشاب - حبلها وولادتها - تغيير المنزل - عنفها تجاه صديقتها وزوجها - طلاقها من زوجها ثم زواجها من صديقه - موت الأم والأب والزوجين - فكرة البقاء بالمدينة المنورة.

فى هذا المستوى تتشكل أهم حلقات الوعى وتناقضاته التى هى بحاجة إلى مستوى آخر.

- المستوى الثانى : حضور حافزين أساسيين من هذه التحولات وهما عنصر السفر والحلم.

يشكل مكون السفر فى هذا النص عنصراً تحويليًا بالأساس يكسر سردية الخطى ورتابة المكان الواحد، زيادة على أنه عنصر ووسيلة لإخراج الحكاية من مأزقها الخفى. فستة أسفار إلى أوربا (الفصول٣،٥،٦،٧) أو إلى الإسكندرية والأقصر والحج ... هى رحلات أعطت للساردة فرصة تطوير الحكاية وتجديد دمائها والتنويع فى مسارات القصة، عبر اتخاذها لأهم قراراتها - التى ستؤثر على حياتها - فى هذه الأسفار.

إن هذا الحضور المتعدد للسفر (عشر سفرات) سيمتد على كل الفصول، باستثناء الفصل الثامن، مما يسمح بتحرير الحدث الروائى وخلق أبعاد وفضاءات أخرى للحكاية.

عنصر الحلم يؤثث الرواية لتخصيب المتخيل الروائى وتنويع خطابه وقد تضمنت الرواية أربعة نصوص حلمية : حلم تراه عمة الساردة ولا يتحقق (ص٣٥)، وثلاثة أحلام أخرى تراها الساردة فى سفرها بالأقصر والحج، والحلم الآخر لليلة البرزة .

إن الحلم، باعتباره نصا داخل بنية الرواية، يغذى المتخيل بمرجعيات أخرى ويوجه الأفعال والسلوك، كما أن النص الحلمى يؤدى وظيفة تأويلية لأحداث الرواية، خصوصاً الحلم الأخير الذى يعيد قراءة الأحداث ويُجسِّر الثغرات. ويصير الحلم أيضًا وسيلة

لإصلاح كل الأخطاء وبابًا للتوبة، وفرصة للقاء الموتى والتصالح معهم والائتمار بأمرهم، وتدارك ما لم يتم الانتباه إليه فى الواقع .

ويتضافر عنصرى السفر والحلم وما تفرزه المكونات المهيمنة الأخرى يتشكل المتخيل الروائى انطلاقًا من صورة متخيل جمعى تحكمه تحولات تسعى إلى تأطير الحس الباطنى وتمزقاته وما رافق ذلك من صور الانفصام واللاتواصل وصدامية الأوعاء والإحباطات الملازمة .

رواية "هكذا خلقت" هى نص يندرج ضمن متخيل مرحلة الخمسينيات المشبع بتراكم قضايا وطنية وقومية حساسة مرتبطة بوعى يحمل من آثار العقود السابقة الشيء الكثير، والذى لم يستطع التخلص منه ومن بعض ظلاله. بالإضافة إلى حضور قضايا مفتوحة على صراع اجتماعى وتحولات فادحة فى الإدراك والعلاقات والنزوع إلى تأسيس نموذج يرتق التمزقات ويخلق تلاؤم الوعى مع العالم .

الهوامش

(١) أحمد اليبورى : دينامية النص الروائى . الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ - ١٩٩٣، ص٦ .

(٢) محمد برادة : محاولة نقدية لرواية "هكذا خلقت" (ص٤٤-٦١) [مقال] مجلة القصة والمسرح، الرباط، عدد يناير ١٩٦٤ (الدراسة كتبت بين عامى ١٩٥٩ - ١٩٦٠) .

(٣) يعزو محمد برادة هذه المسألة إلى التحولات فى السياق العام الذى كتبت فيه رواية زينب، والظروف الوطنية والقومية التى جاءت فيها الرواية بعد أكثر من أربعين عاماً؛ انظر نفس المرجع السابق (ص٥٨-٥٩) .

(٤) محمد الدغمومى : الرواية المغربية والتغير الاجتماعى، دراسة سوسيوثقافية، الدارالبيضاء، إفريقيا الشرق، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص١٣ .

(5) Mickael Glowinski : sur le roman a la premiere personne (in Revue) Poetique No.72 sept. 1987 ed. seuil, Paris p. 503 .

(6) Dorrit Cohen: la transparence interieure, ed: seuil Paris 1981 (2eme chap) .

(7) Kate humburger : logique des genres litteraires ed: seuil Paris 1986 .

(٨) محمد برادة " أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء منشورات الرابطة، ط١، ١٩٩٦،(ص١٢٦) .

(9) Henri Mitterand : l'illusion réaliste, de balzac a Aragon, P U F (ecriture) 1994 p. 3.

(١٠) جورج لوكاش : نظرية الرواية [ترجمة الحسين سحبان]، الرباط، منشورات التل .

(١١) نفس المرجع السابق، ص٨٩ .

(١٢) نفس المرجع والصفحة .

(١٣) رولان بارت [وآخرون]: الأدب والواقع [ترجمة ع الجليل الأزدى، محمد معتصم] نشر تانسفيت، مراكش، ط١، ١٩٩٢، [مقال] أيان واط : الواقعية والشكل الروائى، ص١٢ .

(14) René Gerard: Mensonge romantique et vérite romanesque, ed. grasset, 1961 .

(١٥) إدريس نقورى : نظرية الوساطة فى الفكر والفن، منشورات جامعة شعيب الدكالى، الجديدة، ط١، ١٩٩٢ (ص٩٧) .

(١٦) محمد برادة، ١٩٦٤ (ص٤٥) .

(١٧) أحمد اليبورى (نفس المرجع) (ص٢٣) .

الفصل الثانى

الصورة والمرجع

«أغلب الصور هى نتاج الخطأ أو الضرورة» شارل بالى

إذا كانت الرواية العربية تشكل ملتقى حقول وأشكال وعلامات تعبيرية وأحلام واحتمالات ومرجعيات ذاتية وكلية، وغير ذلك من التفاعلات المتقاطعة بشكل فنى ومعقد، والتى تنصهر داخل قناة حكائية، فإن هذا الشكل المتنوع هو الذى مد الرواية العربية بإمكانات كبيرة للتجذر والتواصل وجعلها قادرة على تطوير المتخيل، وبالتالى ترسيم إستراتيجية تجعل من الرواية الشكل الأدبى والفنى المرتبط بالتحولات وقضايا الصراع فى كافة زواياه، عَبر الاقتراب من المآزق المؤطرة للزمن العربى والخيبات المتتالية والهزائم الفردية والجماعية من خلال تداعى جل الأحلام. وهكذا تشكلت علاقات خاصة جداً بين النص العربى والماضى والتاريخ والتذكرات من جهة، وبين الحاضر والمستقبل من جهة ثانية لإفراز خطاب مثخن بالأثر. عامر بملامح الاختناق والتيه وصور الآخر والمكان .. والسلطة ومراجعات مستمرة للبدهيات والبحث عن أسئلة تنفض الغبار عما هو فى حكم اليقين، وتعيد الاعتبار للوجدان والمشاعر والعلاقات الإنسانية النبيلة .

ولعل فى تعدد المكونات وأدوات الحكى وانفتاح النص على التأويل وارتباطه بالمهيمن وقدرته على الاسترجاع والاستشراف لتشريح الراهن كما أن انفتاح الرواية العربية على خطابات أخرى ، قد غذى تجربتها وَخَصّب أفقها، وهو ما يمكن إرجاعه ، من منظور عام - إلى نوعية العلاقة المستمرة مع شكلين من الانفتاح على المتخيل التراثى والمتخيل الأجنبى:

بالنسبة للانفتاح على التراث السردى العربى القديم فإن حضوره فى:

- الشفوى العنيف والساخر عَبْر ما أفرزته المجاعات والحروب والاختلالات الملازمة لها، والقهر التاريخى الذى مارسته السلطة على الكتابة والإنسان .

- المكتوب، المتجسد فى السير والليالى والمقامات وكل الكتابات الأدبية والتاريخية، وهو الارتباط الذى مَدّ الرواية العربية بسؤال مستمر عن الذات وسط الصراع بين الغيبى والملموس، الدنيوى والدينى، الحلال والحرام بحثا عن التطهر والتحصن بمعرفة وأدوات تأويلية .

ولأن التراث السردى القديم يحفل بأخيلة ثرية فقد شكلت مسارات لتوسيع مدى المتخيل وسعته، إضافة إلى ما قدمه الانفتاح على المتخيل الأجنبى من تجارب روائية تأسيسية عَدَّد من قنوات الروائى العربى للبحث عن تمثيل أقوى لهوية الأنا والتمزقات الموسعة ... وكأنّ الرهان هو إيجاد شكل مغامر لمجازفات السرود القادرة على استيعاب كل التمزقات والخيبات الذاتية والجماعية، بدلالات توازى فى عُنفها بطش الواقع والتاريخ .

إنها مثاقفة، ذات مسافة، تلجأ إلى كافة الحقول المنفتحة والتى تغذى النص الروائى بنسغ المعرفة والإمتاع، كما تربطه بمقدرات تأويلية وبآليات ساهمت فيها الترجمة وتطور مباحث السرديات والمناهج التى بلورت الوعى النقدى بالكتابة الروائية .

إن الرواية العربية، بهذا المعنى، هى رهان ومشروع دائم، من ثمة يستمر بحثها عن طرائق وأشكال للتأطير ولتطوير بعض الخصوصيات والملامح والسمات التى تميزها عن باقى السرود الأخرى، كما تحقق انفتاحها على كيانات كانت منسية وأحلام متداعية وسجلات مهمشة .

١- المتخيل الروائى عند " بهاء طاهر" : يعد اندماج الرواية المصرية فى هذا المسار العام اندماجا متميزا، استطاع أن يحقق تقدمًا عبر التراكم والتجاوز، ومن خلال وجود رموز كانت مهادا ومعبرا للانتقال إلى تطوير الشكل الروائى مما أفضى إلى تخلُّق تجارب تنوعت فى التناول والتجريب والتحديث، ثم نضج الوعى الروائى الذى

حقق للرواية المصرية موقعها باعتبارها علامة بارزة؛ ولفهم تطور الرواية المصرية هناك ملمحان استراتيجيان وسَمَا مسارها الفنى :

– ملمح التاريخ الذى رافق البداية والتجنس، ساهم فى نضج الرواية والانفتاح على تجارب وأشكال مختلفة التمظهر سعت إلى تأريخ الفراغ والامتداد مع التراث والثقل الاجتماعى. كما ارتبط التاريخ بأشكال " محدودة " حاولت أن تجنح من حين لآخر إلى قنوات أخرى تخلص الرواية من مكون التاريخ باللجوء إلى المتخيل السيرى والاجتماعى كوعيين فنيين.

– ملمح التنويت المنفتح وقد تخلَّق فى سياق تحولات كتابية طالت اللغة والرؤى والأسئلة، فأصبح البحث عن مدلولات الحياة جزءا من فهم الذات وما يحيط بها، حتى ارتوى المتخيل بثراء تصوير وتشريح الذات وعلائقها، واستكناه معالم التصدع والاختناق والأزمة وارتباط كل ذلك بصدى وأثر الأوجاع والهزائم والأحلام والاستيهامات .

وداخل هذا الملمح الأخير، وبعد أن توسعت قاعدة الكتابة الروائية واخترقت أفقا حداثيا، برز بهاء طاهر إلى جانب نظرائه من الروائيين – علامة متميزة فى الرواية المصرية والعربية، مجدداً ومُبدعًا برصيد سردى بين القصة والرواية[1] شكل مساراً تجديديًا تميز بخصوصياته وإضافاته. فجاءت مجاميعه القصصية الثلاث ترسيخًا للتطور القصصى، على حد تعبير "صبرى حافظ " الذى يصنفه ضمن أبرز الأصوات القصصية العذبة فى العربية ومن أكثرهم عمقًا وشاعرية (...) لفت أنظار الواقع الثقافى إلى عالمه القصصى الجديد والغريب والأليف معًا، وإلى لغته الصافية الفريدة فى مذاقها وإيقاعها وقدرتها على النفاذ والتعبير وإلى بنائه المحكم المتماسك بقدرته الفائقة على إثراء القص بمستويات متعددة ومتراكبة من المعانى والدلالات .

واستطاعت نصوصه أن تلعب دوراً واضحًا فى تأسيس قص جديد يتميز بالصلابة والشاعرية[2] وتعالج عوالم المشاعر والعلاقة مع الآخر والأوهام والقيود، إضافة إلى استيحائها للتراث الحى القادر على إضاءة أعماقنا.

أما نصوصه الروائية فيمكن الحديث عن ثلاثة عناصر جوهرية من بين أخرى، باعتبارها مظاهر نصية متكررة هى جزء من بنية التجديد.

١-١- مسار التيمة : تشتغل تيمات بهاء طاهر على محور أفقى وعمودى وآخر تركيبى بينهما، من داخل الزمن فى مستوياته الثلاثة : الماضى القريب والسحيق الذى يلامس الأسطورة والتراث المصرى الفرعونى، وأيضًا الراهن والمستقبل.

إنها تيمات حيوية تجسد البحث المستمر عن السؤال والعلاقات الإنسانية من منظور البحث عن القيم، والتأسيس للتسامح والتعايش والحب المستحيل .

فى (قالت ضحى) تتوهج العلاقة بين السارد وضحى فى شكل حب طهرانى مخصب بالأسطورى والحلمى والواقعى، يبدأ محتملاً ثم ينفتح على تأكيدات وأوهام تُجهض لتنتهى إلى المستحيل. وفى نفس الرواية يبرُز البحث عن مشاعر التساكن مع المرأة ورمزيتها، ومع الذات والمرحلة فى إطار الأحلام والتاريخ والأسطورة (...)، فيتحقق التعبير الفنى عن استحالة التصالح لأن كل شىء داخل نفق المأزق، ولم تبق إلا معاودة التفكير والمجازفة لفتح كوى الأمل من جديد فى آخر فقرة فى الرواية :

" وانفتح الشباك كاملاً فاستضاءت الغرفة كلها بنور النهار، ورأيت ضحى أمامى شاحبة تمامًا ولكن وجهها الخمرى يشرق جمالاً لا عمر له فقلت فى حيرة ولكن لماذا رحلت إيسيت يا ضحى ؟ ومتى تعود ؟

قالت ضحى وهى تبسط كفيها وتبتسم :

أنت لا تسأل إيسيت متى ؟ ولا تسألها لماذا ؟

وفى السماء الزرقاء ظهرت سحب صغيرة شفافة ومتجاورة كطيور بيضاء بعيدة .

وبرز جزء صغير فى قرص الشمس "(٣) .

ويبرز تحول التيمة فى رواية (خالتى صفية والدير) من خلال علاقة " حربى" بـ"صفية " وبتوازٍ رمزى يعكس الصراع وتحول حبها القديم المبيت إلى حقد حى وثأر جارف وسط تعايش سلمى للديانات السماوية - فى قرية تنحدر من جد واحد -

ويتمظهرالتحول، بصورة أخرى، فى رواية (الحب فى المنفى) حيث المشاعر تتيبس والماضى يحكم على الحاضر والمستقبل وتتوج كل علاقة فيها بالاستحالة والفشل .

إن تيمة العلاقات الفاشلة تقود إلى توليد تيمات أخرى بؤرية تتمثل فى البحث عن الهوية وسط عبث عالم تداعت رموزه وقيمه، عالم يكرس الالتباس وفجوات الاندحار والتراجع.

فى رواية (شرق النخيل) تحضر الذاكرة وهى تستدعى مشاهد ماضية، لتضىء إحباطات الحاضر، وتبين كيف تجرعها السارد مع " ليلى " بالكلية، ومع " سوزى " بالبيت، لتكشف عن الوقائع الخاصة والعامة المرتبطة بمسوغات الأفق المسدود والمشدود إلى قوة الرعب والقهر والتلاشي، مما يخلق هامشًا للبحث عن الهوية وسط خراب عام .

بينما تدنو روايته (نقطة النور) من عوالم الروح البشرية من خلال مسيرة حياة أسرتين مصريتين فى العقد السبعينى من القرن الماضى، على خلفية شفافة وبناء صوفى بأقلامه الساخرة التى أجادت رسم نوات الشخصيات ومسارات أرواحها فى عراكاتها اليومية مع الواقع واللاواقع.

إن روايات بهاء طاهر منذورة للحكى عن مصائر إنسانية تحيا وسط الصراع، وتكافح من أجل مبادئ تمحى ومشاعر تُفتَقَد، كما هى أيضًا علامات تظل واقفة رغم المآزق المتحولة إلى ذخيرة للحكى والرؤى الخاصة بالذات وبالعالم .

١-٢ بناء الجملة السردية : وهى جملة تجسيرية، مرتوية بالتخييل، ذات قدرة كبيرة على الاستقلال بنفسها والتواصل مع غيرها، وهى جسر مورط للمتلقى فى كمائن الحكى.

تجىء الجملة عند بهاء طاهر خالية من الزوائد، مقتصدة ومقطرة كأنها أبخرة مطهرة واحتمالات مشرعة على كثافةٍ تختزن أسئلة ورؤى وقدرة على صوغ عوالم متوازية .

لا تتراجع الجملة السردية عن امتلاك طاقة متجددة تتفجر من داخلها، وكأن أودية تحتية عميقة ترتق كل الجمل وتمدها بالحياة والإدهاش وسلطة الإخبار، كل ذلك فى سياقات تكسر حرارة اليقين بلهب الاحتمال، وتجذر التأمل عبر آلية التعليق والتوصيفات المصاحبة تحصيناً للسؤال من أى ترهل.

إنها جملة عامرة بالأسئلة والاستفهامات الوجودية والفلسفية التى تحفر عن مدلولات الحياة والزمن، وهى جملة بحث بامتياز تستدعى لبنائها الخبر والصورة وأيضاً الحوار الذى يلعب دوراً بنائياً هاماً فى عكس السخرية والعبث والعنف الداخلى للشخصيات وأيضاً صدامية الأوعاء والتوترات . وتصبح الأفعال ذات شحنة قوية وهى تصهر استرجاعات الماضى المتد بأبعاده وظلاله فى الحاضر داخل مسافة فنية، كما أن الضمير النحوى " الأنا والأنت والهو " يتحول إلى ضمير حيوى مولد للغات والأصوات، ومتحرك فى كل الأزمنة والجهات، لأن كل ضمير هو مرآة مثلثة الأبعاد تثوى بداخلها أسرارها .

١-٣ مكون السفر (٤) : وهو عنصر حاضر فى النصوص الروائية عامة، لكنه فى روايات بهاء طاهر مكون مهيمن يؤدى وظيفته فى بناء عوالم التخييل والعمل على انفتاح السرد وتوالده، ويتخذ عند الكاتب صفتين تتناوبان بين السفر الذهنى – عبرالاسترجاعات والأحلام التى تشكل بدورها نسيجاً مهماً فى كل رواياته – وبين السفر الفعلى الذى يتحقق بمستويات تقنية وجمالية، فيتمظهر كمولد نصى.

فى (شرق النخيل) يحقق سفر السارد بين (بلدته) و (القاهرة) مسرحاً لتحويلات شتى فى الذاكرة وإمدادا للحكاية النفسية والذهنية للسارد وللكثير من العلاقات. وهو نفس الأمر فى (خالتى صفية والدير) حيث السفر ذهنى ثم اضطرارى يتمظهر فى الهجرة والنفى. أما فى النصين الآخرين فإن هذا المكون سيتخذ بفعل نضجه، وضعية متوهجة. ففى (قالت ضحى) يجىء مكون السفر ليفتح النص على اختيارات مصيرية ويكون هو الجسر الذى تتقرر عليه المصائر والعلائق، فسفر "ضحى" والسارد إلى إيطاليا (ص/ص ٤١ – ٨٩) هو انفتاح على مرحلة جديدة

ابتدأت عناصرها تبترد. وقد شغل السفر الثلث الأوسط المحرك للرواية، وكأن الثلث الأول هو تمهيد لأسئلة دقيقة سينقضها السفر ليؤكد بعضها الآخر، أما الثلث الأخير فقد جاء تأويلاً موسعًا لوقائع السفر ... إنه بؤرة شدت كل التيمات فى الرواية ووجهتها لتصبح عنصراً مولداً موجهاً فى آن واحد.

أما مكون السفر فى (الحب فى المنفى) فإنه أضحى قاعدة المنفى، ينظر إلى الذات والآخر والـ"هناك " من منظور المسافر المنفى الذى سيحقق أسفارا ذهنية عنيفة توازى بطش الواقع الذى حياه فى منفاه الأوربى .

٢- الصورة والمرجع فى (الحب فى المنفى) : تبحث (الحب فى المنفى) عن صور لنمو حب مهجور فى مساحات التمزق والإحباط تلتقطه من حكاية يرويها راوٍ خبير فى التذكر والتصوير، وأيضًا فى تحرير الضمير النحوى (المتكلم) من ضيق دائرته وتوسيعه فى شكل قنوات تخلق سروداً من الداخل لتفسح للأصوات فرصة إمكانية البوح بأوجاعها عبر الاعتراف والمونولوج والرسالة، مما جعل السرد بؤرة تصهر الأزمنة والأحلام بالتقارير والخطابات المتوترة، إلى جانب الفيض الوجدانى الفادح ومشاعر العشق والتطهر بجوار العبث والسخرية، والاستدراك العاجز الذى أفضى إلى سرود متراكبة من مرايا متجاورة، تفسح المجال المجاور للحوار والاسترجاع كمكونين يحفران نفقًا يغذى التيمة و يؤدى إلى انشطارها وتفتتها ثم رتقها والتحام أجزائها من جديد. الشىء الذى يَمُدّ الرواية بأدوات جعلت من الشخصيات وباقى المكونات عناصر تتحرك بشكل حيوى يحقق للرواية فرادتها ويطرح عدة قضايا لمقاربتها وفق زوايا نظر فى التناول؛ ويبدو أنه من بين المكونات المهيمنة التى تؤطر (الحب فى المنفى) الصورة والمرجع واندراجهما فى إطار بنية الأسلوب والدلالة وتفاعل كل ذلك مع النسيج الفنى العام للرواية .

٢-١ الصورة والوعى بالعالم : الصورة مبحث دقيق ومعقد لما يحفل به من تراث متداخل، كلاسيكى وحديث، يجمع نتائج متناقضة وتصورات لم يحسم فيها، تجعل ارتباط الصورة بالإبداع والتأويل وحقول أخرى ارتباطًا مفتوحًا يطعِّم الدرس النقدى بإمكانية مقاربات غير مقيدة تمظهر الصورة فى وجه أو وجوه بلاغية ومسار سياقى.

أو تقاربها من منظور فلسفي، يعتبر الصورة من أغراض القلق الإنساني على هذا العالم[٥] ، أو تعتبرها في الأعم وكما يتفق جل الباحثين – على أنها جزء من مادة الأسلوب[٦]، مما يدفع أي باحث إلى تحديد مفهومه للصورة والحقل الذي ينطلق منه درءًا للالتباس.

على هذا الأساس سننطلق من فهم "ستيفان أولمان" الذي يتحدث عن الصورة واسترداد التجربة الماضية (ص ١٠٧) إضافة إلى استخدامها بمعناها الأسلوبي غير العام الذي يوظف الأوجه البلاغية الراسمة للأثر.

تختزن الصورة في الرواية وعيًا بالعالم الذي تمثله أو تتخيله، بحيث إن تراكب التصيصات الصغرى وتفاعلها في مسار حكائي واحد يرتبط بوعي وفعل الراوي، يرسم صوراً ترتق أثر المتخيل والمرجع، وتشكل نسقًا وعلامات تنفتح على التأويل، باعتبار الصورة شكلاً بلاغيًا ورمزيًا داخل البناء السردي الذي يروم فهم العالم ... فتصبح إستراتيجية سردية محفزة داخل تشكل المكونات الأخرى وطريقة في الكلام وأداة[٧] للفهم والتواصل. فكل صورة ترتبط بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتصلة بالإدراك تعتبر هوية نسقية في ذهن الراوي الذي يعمد إلى التحكم في سروده و يدرك الأبعاد التمثيلية للدلالات، وبالتالي تتجه الصورة إلى تشكيل إدراك يتشرب تلاقح ثقافة الراوي بأوعاء شخوصه ومتلقيه، استنادا إلى اختيار الوجوه البلاغية وأدواتها وآلياتها المنتجة للفهم والتأويل .

إن الصورة إدراك منفتح على العالم والأشياء من منظور وعي الراوي الذي يلجأ إلى استيفاء القصد والقصد المخادع[٨] ، وإلى صيغ تنكرية في أشكال أدبية وفنية وإلى صياغات تراوح بين التنكر والقناع تنويعًا لإيجاد صيغ الفهم والإدراك، وإرواء الحكي وإضفاء نسق جمالي على السرد، لتكسير خطيته السردية المشبعة بالتزمن. في سياق هذا المنحى الفني والجمالي، تتعمق الدلالة، ويتم الانخراط في تشكيل وعي جمالي يفسح المجال لسياقات في التخييل والتأمل والتعليق وكذلك إثراء الجملة السردية بالاحتمال والتعدد مما يطور مستوى الحكي بتشييدات تأول معطيات الذات والعالم وتنفتح على الحكي، مادامت الصور تولد من التاريخ والذات، ومن عناصر أخرى.

عند بهاء طاهر تكتسب الصورة فى رواية (الحب فى المنفى)[٩] خصوصياتها من خلال بنيتها المكثفة التى تنحو إلى الاختزال والرغبة فى المشهدية، من ثمة، فهى صورة تعتمد المقارنة وتخييل الجملة والجنوح إلى الإيحائية ولعبة المرآة فى التوصيف، وكأن الصورة بهذا المعنى رسم للأثر وتخزين مكثف للأحاسيس والمشاعر وللتعالقات الإحالية والإنتاجية تلتقط الانطباع والصدى والموقف فى آن، لأنها غير محايدة ولكنها أيضا تتخفى فى التذويت،، كمبدأ يستجيب لنوعية وطبيعة الصورة فى التلفظ والسياق. إنها صورة مرتوية بالحنين والاقتراب من النفس الوجدانى مثقلة فى العمق بترسبات ملتبسة للذات والواقع بخصوصياتها السابقة فتبدو انفعالية ذات أفق متجذر فى مرايا تقود لبعضها البعض، وتعمل على الإضاءة والتشريح، وكأنها بذلك جزء من بين أدوات الخطاب الانفعالى الأكثر قوة "[١٠] وتأثيراً الأمر الذى يجعلها مكوناً قائماً ضمن نسيج من التفاعلات التى تحفل بها السرود الممتدة فى الوجدان والراهن بصور متلاحقة تختفى تدريجياً فى الاسترجاعات والتقارير، ولكنها، فى المحصلة ترتسم قطبا يجتذب كل مفاصل النص.

صور عديدة تشكل علامات تلون التعبير بتلوينات تعكس الارتباط بالتيمات والأحاسيس المشتركة بين المؤلف والراوى والمتلقى ويمكن تصنيفها ضمن نوعين كبيرين هما الصور الإستراتيجية والصور الثقافية .

٢-١-١ الصور الإستراتيجية - الوظيفية : وتشغل وظيفة تنظيم السرد والتيمات الموجهة باعتبارها مكونا أساسيا ضمن مكونات الأسلوب الذى يضفى حيوية على السرد وحسية فى التمثيل من خلال ارتباطه بذات الراوى والذوات الأخرى التى تكمله وتنتج العلاقات معه.

أ- تضطلع الصورة العاكسة لتمثلات الأنا الراوية بخلق حميمية داخل السرد وبتشييد بنية دينامية طابعها اكتشاف الذات وتقديمها لنفسها وللمتلقى. إنها صورة تتجزأ إلى مشاهد صغرى وظيفية تخدم التيمة البؤرية للرواية، خصوصاً وأن الخطاب فى (الحب فى المنفى) يقف على ضمير المتكلم المتراوح بين الأنا والأنت والهو وبين

استدعاء خطابات ومرجعيات تساهم فى تشكيل صورة الراوى على مراحل فصول الرواية وبالتالى التموقع فى مركز التحكم والتوجيه .

ورغم لجوء الراوى إلى إنتاج صور عن الآخر تفوق صور الذات، فقد تضمن الفصل الأول صوراً متتالية تفتح للمتلقى أفقًا لمعرفة الراوى وهواجسه، فيما تتواتر الصور الأخرى من الرواية لتدعيم النوع الأول من الصور وتتميم بنائها.

فالصورة الأولى التى يشخص بها أناه تفرز العجز وما يولده من فشل وإحباط اللذين قاداه إلى مرض الضغط والعبث والشرود والارتباك :

" فاجأنى وجهى فى مرآة السيارة متجهمًا وشارداً فأجفلت، قلت، لا. لن أعود إلى ذلك . ليس فى هذا المكان الجميل ولا فى هذا الصباح المشمس. لن أستسلم اليوم لذلك الشرود الذى يطفو فيه مشهد مع منار من أى شىء أراه أو يطفو دون سبب ثم يسلم كل مشهد إلى آخر وتمر الساعات على هذا الحال . لا ليس اليوم " (ص ١١) .

إن الصورة المتشكلة والتى يرفضها في البداية يستسلم لها عبر صور دالة فى الفصول الأخيرة، ذلك أن الشرود والعجز المتولد من ثقل الماضى و ثقل الحاضر من خلال عمله وما وقع فى بيروت وما يقع بأوربا فضلا عن علاقاته مع برجيت ويوسف وإبراهيم وبرنار والأمير. إن تلاقى الماضى والراهن وتقاطعهما على خيبات الأمل الوجدانى والسياسى والقومى كرس صوراً عنيفة موسومة بالخوف من الفقد الذى ظل هاجسًا يلاحقه :

" تتدافع كلماتى الفارغة جرارة ومسلية ومتتابعة مثل شرنقة دودة عراها جنون الغزل فلا تستطيع أن تكف، لعلى – وكيف الآن أدرى – كنت من غير وعى أغزل من خيوط الكلمات شباكًا حولها " (ص٥) .

إنه هاجس الاستسلام بعدما فقد الماضى فى منار وبريجيت التى سافرت بعدما وجدها، ويوسف وإبراهيم وبيروت وعمله ..

" لم أكن متعبًا . كنت انزلق فى بحر هادئ .. تحملنى على ظهرى موجة ناعمة وصوت ناى عذب " وكانت الموجة تحملنى بعيداً تترجرج فى بطء وتهدهدنى ... والناى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة " (ص٢٤٨) .

تكثف صورة ذات الراوى الأحاسيس، كما تكثف الماضى والحاضر بأحداثها الخاصة والعامة لرسم مسار يتبلور تدريجيًا فى بناء مرآتى يعكس وينعكس حيويًا، يغذى المتخيل ويبنيه، خصوصًا وأن تمظهرات الذات فى صور وتمثيلات للعجز والغش سترقى إلى مبدأ البحث عن موقع وهوية وسط اختلالات القيم وانكسار المرايا وتفكك العلاقات وانحسار التواصل .

ب- صورة الآخر، الذى يدخل فى علاقة مع الأنا، استأثرت بأهم الصور الروائية المشكلة لسجل غنى يمثل العلاقات المحمومة أو المتوترة التى تبحث عن الالتحام والتوافق أو تصور الخراب الداخلى لهذه الشخصيات .

فى المستوى الصورى الأول هناك تمثيلات عادية ترسم الصورة الظاهرية والمتعلقة بأوصاف تهييئية :

- فريدى إيبانيز كما رآه فى النشرة :

" واسع الفم غزير الشعر يعلو عينيه السوداوين حاجبان كَثان . كان يلبس قميصًا أبيض، أزراره مفتوحة عند صدره ويحاول أن يبدو أكبر من سنه بشفتيه المضمومتين فى وقار والنظرة الجادة فى عينيه " (ص٢٠) .

- جان باسكال، المعلق التلفزيونى كما رآه فى التلفزيون :

" جان باسكال نحيل فى وجهه وعيناه تعبران عن حزن غير محدود. الآن فى عينيه غشاوة ندية من الدمع .

كان يرتدى القميص والبنطلون ومن خلفه بقايا بيت مُهدم، وكان عرق يتفصد من جبينه . ظلت الكاميرا مسلطة على وجهه فترة قبل أن ينطلق " (ص ٢٠٨) .

تتكرر هذه الصور الوصفية للشخوص الروائية " العابرة " والحاملة لخطاب يعزز نمو التيمة إضافة إلى ما يمكن تسميته بالصور السينمائية أو تلك التى تمتح من التقنية السينمائية وقد اقترنت فى كل الرواية بالحركة والصوت والصورة، ذلك أن الراوى يدقق فى تحديد نوع الحركة بالبطء أو السرعة حتى يصل إلى بناء صورة قوية مشدودة بالسرد والحوار .

أما الصوت فصوره منتشرة على امتداد الحوار الروائى، وتأتى متنوعة بتنوع شخصياتها التى تعكس بدورها تنوع الشخوص وكيف أن تصويراً صغيراً للصوت يتحول إلى صورة مشهدية مؤثرة فى الحوار وأطرافه.

لقد ارتبط صوت الراوى، مثلاً، بالارتباك والاندهاش، فتنوعت الأصوات الأخرى بحسب الوضعيات الصعبة التى وجدت فيها وهى تتحدث :

- وقالت بصوت خافت وشفتين مرتعشتين (ص ٤٠) .
- تراجعت للخلف كالملسوع وأنا أغمغم (ص ٥٨) .
- فهتف إبراهيم مرة أخرى بما يشبه الضراعة (ص ٩٢) .
- وقال مولد بلهجة حكيمة (ص ٩٣) .
- ولكن لهجتها كانت هادئة (ص ٩٣) .
- قلت لبرنار فى ارتياع (ص ٩٤) .
- قال الأمير بلهجة باترة (ص ١٥٠) .
- قال الأمير حامد مستنكراً (ص ١٥١) .
- قال يوسف بنبرته الجزيمة (ص ١٥٧) .
- تغيرت طبقة صوتها وهى تقول (ص ١٦٤) .
- لم يعلق بشىء على كلماتى التى كانت تخرج متدافعة (ص ١٧١) .
- لكن سامى قال بصوت متهدج (ص ٢٠٧) .
- فجاءنى صوته من الطرف الآخر متحشرجاً ومتقطعاً (ص ٢٠٧) .
- قال بصوت حاول أن يجعله هادئاً : سيداتى وسادتى المشاهدين (ص٢٠٨) .
- ولكن فى تلك اللحظة ارتفع صوت المرأة المختفية خلف الزحام وهى تقول بصوت مبحوح فى نداء عادى كأنما بشىء من الدهشة لا أكثر (ص٢١٥) .

- كان رجلاً طويلاً عجوزاً أشيب ناحل الشعر ،لكن صوته خرج قوياً لا يتناسب مع مظهره وسنه (ص ٢٢٧) .

- قالت بلهجة متحيرة (ص ٢٣٤) .

- غمغمت فى يأس (ص ٢٤١) .

- لكن صوتًا يخترق الصوت، صوتًا مقروراً من البرد ... شبح يتدثر بمعطف يجلس إلى جوارى ويسألنى بصوت مرتعش (ص ٢٤٨) .

أما صورة الوجه فقد استأثرت بكثير من التمثيلات الفنية بحيث كان تبئير العينين والحاجبين مركزاً لرسم صورة الوجه وما يعكسه من تعبير يكمل الوظيفة التى تؤديها الحركة والصوت .

وقد ارتبطت صورتا الوجه والجسد بما هو روحى فى تناول الراوى لعلاقته ببرجيت لذا جاءت كافة الأوصاف عميقة، ولاهبة، حية ومتجذرة فى مشاعر الراوى :

" فجأة ظلت تتطلع إلينا وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان، وفى البدء لم يلاحظ بيدرو الذى كان يتكلم خافض الرأس وواصل الحديث بإسبانيته المتوترة ... ولم أميز من أقواله غير كلمات فريدى ... إدارة الأمن الوطنى ... كابتيللو ... الطبيب " بينما ظلت برجيت تحدق فينا وهى تزم شفتيها . كانتا تنفرجان بالرغم منها فتزمها من جديد . ولم تبك لم يصدر عنها أى صوت . فقد أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين . وأخيراً أحس بيدرو أيضاً بالصمت فرفع عينيه المحفوفتين بهلالين أسودين "(ص ١٨) .

وستشكل صور " برجيت " المهيمن المولد والموجه لباقى الصور الثقافية الأخرى بعدما انصبت كلها فى أوصاف تعيد صياغة الجمال والمشاعر، فى حكى حميمى يشكل صورة مشتتة فى ثنايا الرواية حيث تعمد الراوى بممارسة السرد الاستكشافى المتدرج الذى يقدم الصورة الواحدة عبر مراحل ومن زوايا متعددة بلغت أزيد من ستين صورة (حوالى ثلث الصور فى الرواية) تحققت فى مستويات من الإرواء العاطفى الذى تجاوز - بصيغة أخرى - صورة "ضحى " المؤطرة فى هذه الرواية.

وتستقطب صور " برجيت " العينين كمرآة للدواخل ومنفذ سريرى يعبره الراوى مراراً :

" ولاحظت أن التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر ذلك المؤتمر الصحفى مع الفريد وإيبانيز ما زال باقياً فى عينيها الواسعتين كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان باستمرار (ص ٤٤) .

ولكن فى لحظات أخرى يعبر عن خوفه من التحول الذى يستشعره :

– كانت ترقبنى وفى عينيها الإدانة (ص ٤١) .

– كنت أخاف نظرتها المستقيمة وهى تفتش فى وجهى، خلف كل الكلمات الفارغة، عن الحقيقة (ص ١٠٣) .

كما أن الصورة التى أسرت الراوى قد تمظهرت فى ثلاثة مشاهد لخطوط وحركات معينة بين الذقن والعينين :

–" ومرة أخرى لاحظت أنها حين تضحك أو تبتسم أو حتى بمجرد أن تحرك شفتيها تظهر فى بشرتها خطوط رقيقة متوازية فى ذقنها وعند ركنى عينيها " (ص ٤٦) .

–" وتستديرين حولى وأرى فى ضوء القمر وجهك المستدير وسط هالة شعرك الذهبى وتبتسمين فتظهر تلك الخطوط التى أعشقها فى ذقنك وحول عينيك " (ص ١٤٣) .

–" لم أنتبه إلى السؤال فى أول الأمر . ولكن الخيوط المتوازية كانت تتجمع الآن بجوار عينيها وحول ذقنها والتمعت عيناها وهى تنظر نحوى فى لهفة " (ص ١٧١) .

وإذا كانت الصور التى خصها الراوى لبرجيت فى علاقته بها قد شكلت نسيجًا توليديًا وحافزًا لنمو وجدانى فإن الصور الخاصة بالشخصيات الأخرى بقيت قليلة وغير فاعلة.

٢-١-٢ الصور الثقافية : وتجسدت فى طبيعة الصور الخاصة بالمكان، وبالمدينة الأوربية وخصوصًا المقهى باعتبارها فضاء لأحداث شتى ومعبرا لصور النهر الذى رسم عمقًا ثقافيًا داخل الرواية فى لحظات جذوة الصبوات :

" النهر الذى كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف وفى متابعة بجعات بيضاء تسبح فى حركات دائرية وهى ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ فى صمت ولم يكن البط جسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره بنداءات متعاقبة " (ص ٢٣) .

ويتتبع الراوى صورة حركات البجع، ملتقطًا تفاصيل سيرته فوق الماء بعد حديث محتد ومتوتر مع إبراهيم يلجأ بعده إلى تحويل نظره إلى النهر ليمتص ذلك التوتر .

" لاحظت أمامى فنجانًا من القهوة فمددت له يدًا مرتعشة وحين أخذت منه رشفة وجدته باردًا . ركزت عينى فى النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئًا ولكنى أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج . كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخرى أسفل النافذة وهى تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التى لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكنت أخيرًا وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهى تتلفت نحو اليمين واليسار.

رشفت فنجان القهوة البارد فى جرعة واحدة وقلت أقطع الصمت "(ص ٣١).

وتتكرر صورة أخرى مشابهة بعد حديث بين الراوى وإبراهيم بدون انفعال :
" شرب كوبًا كاملاً من الماء فى جرعات كبيرة ثم ملأه مرة أخرى وراح يتطلع إلى النهر فى صمت، كانت هناك بجعة وحيدة مؤرقة تنزلق ببطء فوق سطح النهر الأسود وهى تحنى رقبتها البيضاء الطويلة وتدفن منقارها فى صدرها، راح إبراهيم يتابعها حتى اختفت " (ص ٩٨).

باقى الصور الثقافية فى هذا السياق، تشترك فى خاصية تسمها وهى رؤية النهر والسماء عبر النافذة (صفحات : ٢٣، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ١٧٥ ، ١٧٨).

– "وحولت أنا ناظرى نحو النافذة . كانت هناك سحب خفيفة تنتشر فى السماء، تغطى قرص الشمس وإن لم تحجبه . ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها

المتموج بلون الزئبق وهجع البجع والبط قرب الشط . غمر المكان كله سكون غريب، لكنه لم يغمرنى " (ص ٣٩).

الصورة انعكاس لاعتمالات الذات داخل الرواية وإضاءة للأمل الذى يؤمل أن يشرق قبل أن تدثره سحب الماضى والحاضر، ولكنه بعد ذلك وبعد تعقد الأحداث واستمرار الضغط ستكون صورة النافذة رمزًا للبحث فى المستقبل.

"كنا نجلس إلى منضدة بعيدة عن النافذة فاختفى عن عينى النهر ولكنى رحت أتطلع باستغراق إلى السماء وإلى الجبل البعيد" (ص ٤٤).

وتعكس النافذة هذا التراوح بين صور الأمل وصور اليأس ثم الصراع بينهما بشكل متتال.

"وهى تتطلع من زجاج النافذة كان المطر لحظتها يتساقط فى قطرات كبيرة فوق النهر فتشب الأمواج وهى تستقبل تلك القطرات. وقالت بريجيت وهى تنظر نحوى بابتسامة ماكرة : أرأيت ؟ .. ها هى السماء تمارس الحب مع النهر وسيلدان أمواجًا جديدة" (ص ١١١) .

لكن إجهاض الفكرة جاء نتيجة حتمية لإجهاضات طويلة للحلم فى الماضى والحاضر، الشيء الذى سيحجب المستقبل ويخنق أمل الاستمرار. وهذا ما سيتمظهر بالفعل فى زاويتين، كآخر صورتين للنهر والفضاء عبر النافذة فى الرواية :

- "ظلت بريجيت تتطلع عبر النافذة فى صمت وقد ارتسم على وجهها الشارد شبح ابتسامة بينما تزداد الأمطار غزارة وتتدافع الغيوم السوداء فى السماء" (ص ١٧٥) .

- "لزمت الصمت والتفت نحو النافذة من جديد . كان بخار الماء الذى تكاثف على الزجاج يحجب رؤية النهر والجبل وحلت بالمقهى عتمة كعتمة الغروب . وحين عدت أنظر إلى بريجيت كانت تحنى رأسها وبدا وجهها الذى تحيط به الخصلات المهوشة مطموسًا وكأنما يبين هو أيضًا من وراء غيمة" (ص١٧٨) .

ينتج هذا النسق من الصور الثقافية تماثلاً يعزز تماثل صور الفئة الأولى مع التركيز على الطبيعة ومظاهرها الشاعرية التى تمثل بديلاً عن حياة مختلة عاشها الراوى مع طليقته و صورها بـ "تلك الصحراء من الصمت التى عشتُ فيها مع منار شهوراً وشهوراً قبل الطلاق" (ص ٣١). لهذا اختار النافذة لخلق التوازى والإطلالة على المعادلات الطبيعية كما فعل بعينى بريجيت للنفاذ إلى مشاعرها ومشاعره أو لتكون النافذة والعينان المَعْبَر والحافز لإنتاج الصور.

تساهم الصورة الواردة فى (الحب فى المنفى) فى بناء المتخيل الروائى وإغناء الأبعاد والمستويات السردية عبر تكثيف الجملة وإغنائها بتوهج حسى مرفود بانفتاح على الموقف الذى يراد تبئيره أو تفعيله. كما تحضر خاصية تكثيف التجربة والرؤى، والتقاط الآثار المتبلورة والتأملات العميقة للحفر عن معرفة وتشخيص لا تضاهى دقتهما فى سبر تضمينات الأشياء البسيطة وتثبيت انطباع زائل وتحليل التجارب المعقدة أو التعبير عما يتعذر وصفه(١١) فترتبط باستمدادات من مصادر تكشف عن وعى الراوى الذى يحيل على مراجعه النصية فهناك المصدر الدينى : " اشتهيتها اشتهاء عاجز، كخوف الدنس بالمحارم" (ص٥) إلى جانب الاعتماد على الطبيعة والحيوان (ص ١٤١ - ١٤٢) والجسد والحركات والأصوات لتشكيل صور بلاغية فى شكلى اللمحة أو المشهد.

٢-٢ : المرجع وتنضيد الوعى : التفت الباحثون إلى "المرجع" من منظورات مختلفة قاربته وبحثت فى خصوصياته وعلاقته بالنص، ذلك أن المرجع لا ينفصل عن النص الذى يؤسسه(١٢). فهو يشتغل ضمن باقى المكونات فى نسيج الملفوظ والخطاب ليمد "المعنى" بنسيج مميز إحالى، ليس بالضرورة على واقع حقيقى وإنما يمكن للمتخيل والرمزى أن يكونا سجلا مرجعيا باعتبار أن الواقع - من منظور سيميائى - ليس معطى خالصًا ولكنه بناء(١٣) ويتأسس الاختلاف فى الحقول السيميائية نفسها حول إشكالية المرجع والإحالة، ذلك أن التوجهات السيميائية من " دى سوسير" إلى "أ. ايكو " ترى وجود استقلال بين السنن والعالم الحقيقى دون الاهتمام بالمشكلات الفلسفية للمرجع، والانتباه إلى مرجعيات الحكايات الخرافية فيما تنظر السيميائيات

مرة أخرى - من " بيبرس " إلى " كلاوس " - إلى المرجع فى إطار العلامة، وربطه بالمدلول عبر الدال(١٤) .

إن معالجة المرجعى فى إطار نظرية العلامة، سيخضعه للترتيب ضمن المثلث السيميائى الجامع بين الدال (التصور) والمدلول (الشكل) ثم المرجعى (الشىء المسمى) وإحالته إلى الحقيقة أو العالم الواقعى أو المتخيل(١٥) .

ولعل السيميائيات التعاقبية مع " فلاديمير كريزنسكى " قد رسمت فهمها للمرجعى فى إطار نظرى شمولى، يرتبط بسياق الحديث عن المرجع باعتباره علامة للإحالة على ما هو واقعى وفى ارتباط بالنص(١٦) والتمثيل لذلك بالمرجعى المركب عبر قيمة الديكتاتور فى نصوص روائية من أمريكا اللاتينية (كاربانتيى، إستورياس، ماركيز، باستوس)(١٧) ؛ فى حين أن رؤيتنا للمرجعى فى (الحب فى المنفى) ستتخذ منحنى البحث عن السجلات المرجعية التى تحيل على الذات كمرجع أول وما تستتبعه من مراجع نسبية تؤسس للنص رؤيته المرجعية وقاعدته المشتركة.

ينفتح النص الروائى عند " بهاء طاهر " على مرجع ثرى بسجلات متنوعة تحيل على علامات وتقاطعات تبصم الخطاب وترسم آفاقه، ويتحدد المرجع فى سجل ملفوظات الراوى المتصلة بأصواته وأصوات الشخصيات، مما يطرح مسألة المرجع فى روايات بهاء وخصوصًا فى نص (الحب فى المنفى) إذ يتمظهر المرجع بارزًا ومفتوحًا على الذات والتاريخ والمجتمع من خلال علاقة الأنا بذاته وبالآخرين أو بالأحداث المتراكبة والمتلاحقة للعنف وللقهر وللمؤامرات، حتى أن النص يطرح مأزقًا خفيًا حينما يوهم بوجود مرجعيات خارجية تدعم الحكاية، والواقع أن كل العناصر التى تتبدى كوحدات مرجعية ذات بناء إحالى على هذا الواقع تنوب ضمن النسق التخييلى الكلى للرواية انطلاقا من أن " أى نص أدبى لا يمكن أن يكون نسخة وإعادة إنتاج للعالم" (١٨) ، وهو ما يحتكم لمبدأ تحويل العناصر الأولية - المستقطبة لأوعاء المكون الثقافى والاجتماعى والسياسى - إلى معطيات منصهرة فى قناة التخييل لدرجة يصبح معها النص مرجعًا يحيل على ذاته بعد تطويع المرجعيات الخارجية سواء بتهجينها أو تعديلها أو تكسيرها أوتحريفها ... فتتحول من كيان خام إلى علامة مرجعية مفتوحة

علـى الأنـا والآخـر والتاريخ على حد سـواء، حيث تتقاطب هـذه المبادئ لاستكناه رؤية أو عناصر للتأمل وإنتاج جمل ذات قيمة إيهامية بالحقيقة جمل ذات قيمة احتمالية...

إن بهـاء طاهر فى (الحب فى المنفى) يبنى مـرجعيـاته كشـرايين لا مـرئية، قـوية الدفع من بؤرة متخيل جامع، تغذى كافة المفاصل والمكونات السردية، باعتبار المرجعية "هى مـجمـوع الإجـراءات الملفـوظيـة التى تمكن من بناء مكان يسمـح للقـارئ بتشكيل استنتاجـات يؤكدها النص نفسـه أو ينفيـها"[١٩] وهـو مـا يرسم، منهـجيًـا، مرجعين إستراتيجيين فى بناء النص : مرجع الذات ومرجع الاعتراف اللذين ترتقهما سجلات التاريخ والمجتمع بعلائقهما وبالتأويل التى تتخلق ديناميًا فتعمل على تشغيل مسارات تلقى الأخيلة، وعلى تأطير المرجع فى الرواية كبنية زمنية غير متجانسة، عنيفة وذات امتدادات فعلية فى كل أثر. من ثمة، فإن للذاكرة والماضى موقعا يتوغل ويؤثر ويحسم فى بناء المرجع وإضاءة الحاضر الذى كان حضوره نسقا للنسيج المرجعى فى الرواية.

٢-٢-١ - مـرجع الذات : وينص على تعقيدات الأنا بكافة قنواتها وارتبـاطاتهـا، إذ يغـرف الراوى من لحظتـين زمنيـتـين تشكلان قناة واحـدة متصلة هى المولد المنتج لسجلات المرجع وملاقى الحكى والاستذكار.

فـالراوى وهو يجذر راهنه بين الخيبات المتكررة والعبث، يقدم وضـعًا مـرجعيًا سينعكس متفاعلاً مع باقى المشاهد، ويدفع بكل بنياته إلى حافة الاحتمال.

ويظل مـرجـع الأنـا مشـدوداً إلـى المـاضـى والحـاضـر فى خط مـتنام ومتداخل، إذ ينفتح الماضى على سجل شذرى يحيل على ماضى الراوى البعيد والقريب معا فى القرية أو على جانب الأحلام الثورية، وحلم جمـال عبد النـاصر، والليندى ونيرودا، وهى كلها عناصر انتهت إلى الموت :

"مـا الذى ذكـر فى الآن بهـذا الطفل ؟.. مـا الذى فـتح كل هذه الجـروح ؟ أم أنهـا مـفـتـوحـة دائمًـا وكل مـا فى الأمـر أننى أتلهى عنـهـا فى بعض الأحـيـان" (ص ٤٤) - تنضـاف إليـها ندوب الروح - كما سيسـميها من خلال علاقته بمنار - فى الماضى - وإحسـاسـاته ومشـاعره نـحوها، والتحـول الذى طال هذه المشاعر تدريجيًا استـجابة لتحـولات فى صورتها التى كانت عليها فى مخيلته وفى حلمه .. إذ يكشف الراوى عن

هذا التحول ويحدد موقفه بالانفصال (الفصل الأول)، ثم يكتشف تحولاً ثانيا فى أفكار منار التى طالما دافعت عنها، سيما بعد طلاقه منها.

إنه مرجع الطلاق، والفشل فى علاقة حب أجهضت فيها رغائب الراوى، ولم يبق منها إلا الأثر والشقوق النفسية وهى تسرب التذكرات من أجل التنفيس أو التأكيد على حالة محدودة، ثم فهم مرجع الحاضر .

إن علاقة الراوى بمنار هى علامة إحالية لفهم علامات أخرى فى راهن تتدمر فيه القيم والأحلام وتذوب فى لجة الامتساخ، أو هو ما يقود إلى الافتراق والتلاشى. ويقف الحاضر مرجعًا مفتوحًا على أشكال الأحلام ونهاياتها وعلى أشكال التجارب المستعارة - والمستمرة - تخيليًا وحلميًا، واحتماليًا مخصبًا فى نفس قناة الماضى، متفاعلاً مع آثارها لكن هذا المرجع حتى تصبح سلطته فى الحكى مهيمنة بواسطة تعميق أنا الراوى وتبئيره فى مرايا لن تعكس غير صدى الأوجاع .

ويجد تفكك العلاقة صوراً له فى مرجع علاقة إبراهيم المحلاوى بشادية عن طريق التصوير الدرامى لها، وأيضًا فى علاقة بريجيت بألبرت المطارد من بلاده وأخيرا فى إعمالات الإجهاض والعزل ثم الطلاق، وهو ما سينعكس على الحاضر انطلاقا من علاقة عابرة وعنيفة بين بريجيت وإبراهيم، ويوسف المصرى بايلينى، وبرنار بابنه تاجر السلاح ... جميعها علاقات تنتهى إلى الفشل، فبقدر ما يتطور عنصر الخيانة كمرجع ونمو الأزمة التى ستؤثر على أى مستقبل، يخلخل الراهن والقيم : فمولر الذى يدعى الدفاع عن القيم وحقوق الإنسان كان يمارس الخيانة مع والدة بريجيت. ووالد إبراهيم يخون زوجته ويسرق الفلاحين، وإيبانيز يخون الثقة ويفر، ويوسف يخون ضميره مع الأمير حامد، وألبرت يخون بريجيت وأفكاره لصالح نظام ماسياس، والأمير حامد ومحيطه بؤرة للفساد والخيانات ... إنها سجلات من الخيانة التى ستعوق المستقبل والرؤية وتجعل كل العلاقات متوترة لأنها مثقلة بماضى الفشل والعجز، الوضع الذى سينعكس سلبا على الراوى فى علاقته بعمله ورؤسائه وبأبنائه أيضًا. هكذا تعكس الرواية سجلاً بصورتين متعارضتين داخل جيل واحد بوعى الراوى الأب، إذ بقدر ما تنفتح ابنته (هنادى) على الحياة والطموح والتصالح مع الزمن للبحث عن المستقبل،

وعن انتصارات فى الحياة، ينغلق ابنه خالد ويفقد طموحاته الرياضية ويخاصم زمنه بحثًا عن ماض متوهم، فتبدأ بعض أعراض الاختلافات والتوتر فى علاقاته مع أخته ومع والده مما يجعل الراوى فاقدًا لسلطة الأبوة وسلطة الحلم الذى كان يرجوه فى خلفه.

كما ستؤول علاقاته الأخرى ببريجيت وإبراهيم ويوسف وحامد إلى الانفصام، لأن مرجع الواقع كان هو الحاسم فى كل شىء .

إن مرجع الذات فى (الحب فى المنفى) يؤسس لرؤية انتقادية وساخرة من الأنا والآخر والعالم. وهى رؤية أفرزتها سجلات علاقة الراوى بذاته وبالآخرين، فجاءت منوتة ومرتوية من قنوات معجمية من قبيل : الفشل، الإحباط، العجز والتلاشى، وكلها وحدات عكست حالة السخرية والعبث واللامبالاة كمرجع مفتوح على النفس والعالم .

٢-٢-٢ -مرجع الاعتراف : يرسم هذا المرجع خطوطًا متشابكة ودوائر جديدة تضىء مرجع الذات المتشكل من صراع الأوعاء والأصوات فى لحظتى الماضى والحاضر فيجىء الاعتراف مرجعًا لإثراء الحكي وترسيم ما يسم الراهن لشخوص روائية مشتغلة بماضيها الخاص والعام، وتحيا الحاضر على صدى خراب نفسى.

ينفتح هذا المرجع على سجلات سيرية - بيوغرافية تشكل نصيصات حكائية لعلاقات فادحة ومنكسرة، وآثار خيبات ترسم وجه الشرنقة وامتداداتها إنه مرجع للصراع الشرس الذى يحول كل الشخصيات إلى ضحايا، أو قتلة ومتواطئين .

ففى المرجع الخلفى للرواية يتم استدعاء التاريخ من خلال أربع هزائم للشعوب والسلام الإنسانى :

- هزيمة الحق فى الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦ .
- حرب يونيو ١٩٦٧ .
- انقلاب الشيلى ١٩٧٢ .
- اجتياح المخيمات الفلسطينية بلبنان (مذبحة صبرا وشاتيلا) ١٩٨٢ .

ويتحول هذا الاستدعاء في الاسترجاع لتجذير هزيمة الحق ومعاناة الشعوب، للوقوف على مجازر شعب أعزل في شتات المنفى.

إنه موقف يعكس تفاعل المرجع الذاتي بالمرجع الكلي (العربي القومي) والتماهي بين المرجعين من خلال استحضار اعترافات بيدرو إيبانيز ومصرع شقيقه فريدي وكابتيللو في الشيلي، واعترافات الممرضة النرويجية بما عانته وعاينته في مخيم عين الحلوة بلبنان، وأيضًا شهادة برنار الصحفي الأمريكي إلى جانب اعترافات إبراهيم، بريجيت، الراوي، يوسف، إيلين .. عن ماضيهم وعلاقتهم به، إنه مرجع مشبع بالموت والغدر والانفصام داخل دائرة ماض فاشل يلتقي بأزمنة الراوي وبماضي الإنسانية الذي أجهض علاقة عبد الناصر والليندي بشعبيهما، وعلاقة الشعوب بسلامها حيث يتوحد المرجع على مستوى الماضي كما على مستوى الحاضر، وأيضًا باعتباره فاعلاً مؤثرًا حيث يختنق المستقبل ويذوب وسط سجلات متراكبة ومترابطة من الهزائم والإحباطات ثم الصراعات والانحراف والتفكك ؛ وتلتقي هذه الإكراهات مع مرجع الذات ومراجع أخرى ثاوية، مما يجعل من بناء الرواية حلقات دينامية تؤسس لرهانات في الكتابة السردية. إن الحوار داخل مرجع منوت ورؤيوي يعكس مأزق الحوار بين الشخصيات والأزمة التي دفعت به إلى الانقطاع وممارسة الكلام دون التحاور، ولعل هذا ما جعل العلاقات تبوء بالفشل، ويسود نوع من اللاتصالح مع الذات والواقع. الأمر الذي يمكن معه القول إن رواية (الحب في المنفى) تنتج وعيًا دائريًا[٢٠] عند الراوي الذي يسعى إلى التفاعل مع مجموعة أوعاء ومرجعيات للخلوص بنظرة مركزة حول ذاته وحول العالم عن طريق سبر ذاته والآخر في "منفى" يحقق له مسافة الرؤية.

وهذا الوعي الدائري جسده الراوي في فشل كل المشاريع واختلال العلاقات وسقوط القيم، من ثمة كان لابد من معاودة التفكير بصيغ أخرى وتحديد فهمنا للعديد من البديهيات والحقائق والأوهام والآمال والأحلام عبر فهم الذات والآخر.

يتشكل الوعي الدائري للراوي وباقي الشخصيات من خلال حركة مهيمنة تؤطر وعيهم وهي "الرؤية" ورود فعل "رأى" بشكل ملحوظ في أغلب الحركات السردية. فهو يتمظهر في الصور التي ركزت على العينين باعتبارهما حقلا للإدراك الحسي، ثم على

الوحدات المعجمية المرتبطة بالفعل الذى يتحقق على مستويين مجازيين يوسعان من الحدود التى رهنه فيها اللسانيون[٢١] بحيث يصبح فعل "رأى" مذوتا يحيل على رؤية داخلية استبطانية تخيلية ترى الماضى وتستدعيه إلى "الآن"، وقد تمثل ذلك فى استرجاعات الراوى لطفولته وعلاقته بمنار كما تمثل رؤى تضافر باقى الشخصيات إلى سجلات ماضيها. إنه فعل قصدى يسترجع حالة، مادام مجال الانتقاء فى فعل رأى واسع ويمكن من رؤية كل شىء[٢٢] فيتم تذويت الأنا من جهة والفشل والهزيمة كمحور من جهة ثانية.

النوع الثانى من فعل " رأى " يتمظهر فى "الآن" من خلال مشاهداته للوجوه والتقاط الصوت والحركة والانفعالات والعينين والنهر بالتحديد، فيتشكل الوعى الدائرى انطلاقًا من رؤيات استبطانية وتحليلية، وأخرى مساعدة تأتى عبر الصحف والتلفزيون والسمع القصدى.

كما يوظف الراوى أفعالاً من نفس الحقل الدلالى (لاحظ، نظر، راقب...) لتنويع المعجم والدلالة وتوسيع مدى الإدراك الحسى والنفسى، فيما غابت أفعال الشم والذوق، ولم يحضر اللمس إلا فى فقرة مهمة ومعبرة تحيل على رغبة أكيدة فى البحث عن وعى بالذات :

"وكنت أحتضنك. أتحسس كل جزء من جسمك كأنى لو تركت يدى فستتسربين من بين أصابعى. كأنى لو لم أضمك بين أحضانى فستتلاشين فجأة بالرغبة. حين ترتسم فيها تلك الخطوط وأنت فى قمة النشوة وكأن وجعًا تأوه يرتعش له الجسد كله والعنق الأبيض الطويل، الذى يبرز فيه عرق الوريدين، أريد أن أثبت فى أصابعى لحظة انتفاضهما تلك لتظل حية إلى الأبد، حين ينهض صدرك شامخًا مستنفراً وأنت تلهثين. أمرٌّ بيدى على ذراعيك الجميلتين، على ساقيك البيضاوين الطويلتين، على هاتين القدمين الرقيقتين الناعمتين، اللتين تحملانك فوق الأرض بخفة، كجناحى حمامة بيضاء. أمرُّ بشفتى على جبينك. أتحسس عند منبت الرموش الطويلة الناعمة. أتأمل عينيك الزرقاوين حين تنيران بلمعة الصبوة.

أريد أن أخلدك فى أصـابعى وفى يدى وفى شـفـتى. أخـشى فى قـمـة الحب من الفقد، أخشى ونحن قنطرة واحدة فى الموج، أن ننفصل" (ص/ص ٢٠١ - ٢٠٢).

٣- عشر نقط تركيبية : شيدت رواية (الحب فى المنفى) بناء مفتوحًا على أفق جديد فى الرواية العربية يدعم المسار الروائى الذى يؤسس لمتخيل عربى قادر على نقد الوعى المغلوط وبناء معرفة استكشافية ترسم سبل الأسئلة والتحاور.

من ثمة يمكن الوقوف على عشر نقط استنتاجية فى رواية بهاء طاهر :

١- مبدأ التمثل وقد عكسته الصورة، بمستوياتها المجازية الشاعرية والعنيفة، انعكاساً لحركية الرواية ونفسية الراوى اعتماداً على صور تغيت إنجاز المشهدية وتوليد الحكى بحيث تمظهرت الصورة بشكل مفتوح فى وجه استثمارات دلالية.

٢- بُعد المرجع، كمقدرة، على خلق الإيهام وتذويت المعيش والحلم عبر قناة واحدة شكلت إدراكًا خاصًا للعالم ووعيًا دائريًا عنيفًا يصوغ قضايا الذات فى مواجهة أكثر من مرآه.

٣- تجذر التذويت فى كل مفاصل النص الروائى.

٤- وحدات معجمية مفتوحة على تشذير الجملة العامدة إلى التقتير والتلميح.

٥- فداحة الخيال من خلال البناء النصى والصوغ الفنى، لكون النص فى عمقه رحلة تتخذ من المكان نافذة على أمكنة وقضايا وأنفس فى تداخل زمنى يضع الماضى مقابل الحاضر لتلمس بعض آفاق المستقبل .

٦- مسارات إنتاج النص تتخلق من الداخل عبر تقنيات الاسترجاع والتأمل والتعليق والحوار .

٧- اللجوء إلى التهجين على كافة مستويات الأبعاد الحوارية، فضلا عن تعدد الأصوات، مما ينتج تَعدداً فى الأوعاء والملفوظات.

٨- نضج الرؤية وخصوبتها وانفتاحها على الحلم ونزعات الواقع .

٩- تُفضى الرواية إلى قيمة انشطارية تبحث عن معرفة الأنا والآخر ومكامن الخلل والإجهاض.

١٠- الخطاب فى (الحب فى المنفى) يعمد إلى نقد الإيديولوجيات وتفكيك اليقينيات .

الهوامش

(١) بهاء طاهر

(أ) الخطوبة، الطبعة الأولى، مطبوعات الجديد، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ (دار شهدى، ط ٢ ، ١٩٨٤) (دار الهلال-ط ٣، ١٩٩٢) .

(ب) بالأمس حلمت بك : ط ١ ، مختارات فصول، ١٩٨٤ ، (ط ٢، دار الهلال، ضمن مجموعة أعمال ، ١٩٩٢) .

(جـ) أنا الملك جئت : ط ١، مختارات فصول ، ١٩٨٩ (ط ٢ ، دار الهلال، ١٩٩٢) .

الروايات :

(أ) شرق النخيل (لو نموت معاً) : ط ١ ، دار المستقبل العربى ١٩٨٢ (ط ٢ دار الهلال، ١٩٩٢) .

(ب) قالت ضحى : ط ١ ، روايات الهلال عدد ٤٤٤ - خبير ١٩٨٥ (ط ٢، دار الهلال ، ١٩٩٢) .

(جـ) خالتى صفية والدير : ط ١ ، روايات الهلال عدد ٥١١ يوليو ١٩٩١ .

(د) الحب فى المنفى ، ط ١، روايات الهلال . عدد ٥٥٩ يوليو ١٩٩٥ .

(هـ) نقطة النور ط ١ روايات الهلال عدد ٦٢٥ يناير ٢٠٠١ .

(٢) صبرى حافظ : من كلمته على ظهر غلاف : مجموعة أعمال بهاء طاهر، دار الهلال ، ١٩٩٢

(٣) قالت ضحى ، ص ١٢٧ .

(٤) للتوسع انظر :

أ/ شعيب حليفى : تيمة السفر فى النص السردى القديم. مجلة فصول ، القاهرة، المجلد الثالث عشر ، العدد الثالث، خريف ١٩٩٤، *الهيئة المصرية العامة للكتاب* ص ص ٢١٩ - ٢٥٦ .

ب/ شعيب حليفى : أبعاد توسيع الحكى : متخيل السفر . ضمن أشغال : مختبر السرديات، "الرواية" المغربية : أسئلة الحداثة " منشورات مختبر السرديات ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٦ ص ص ١٤٥ -١٥٢ .

(5) Pierre Rusch : L' image dans Le texte , in Revue, Critique Nov . 95 . No 582, ed. Minuit. Paris, p. 863.

(٦) ستيفان أولمان : الصورة فى الرواية، طنجة، جامعة عبد الملك السعدى، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، ١٩٩٥ ، ص ٢٩٤ [ترجمة رضوان العيادى - محمد مشبال] .

(٧) فرانسوا مورو : البلاغة . المدخل لدراسة الصور البيانية، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى ، ط ١ ، ١٩٨١ ص ١١ و ١٥ [ترجمة محمد الولى - عائشة جرير].

(٨) انظر للتوسع :

صمويل ليفين : هل الصور الذهنية صور لفظية (مقال مترجم فى) مجلة علامات، مكناس، العدد ، ٣ ، السنة الأولى ، ربيع ١٩٩٥ ، ص ١٠٨و١١٣ .

(9) Pierre Rusch : L'image dans le texte, p. 858 .

(١٠) ستيفان أولمان، مرجع سابق ، ص ٢١٧ .

(١١) المرجع السابق، ص ٢٣٥ .

(12) Laurent danon - Boileau : Produire Le Fictif, ed. Klincksieck 1982 , p. 34 .

(13) Gerard - Denis Farcy : Lexique de la critique, P.U.F, 1991 . P 18 .

(14) Leo Hoek : Semiotique et Littératue : Inter Ferences, in revue des sciences Humaine, Tome LXXII N: 201, Janvier. Mars 1986. p.p 10 -11

(15) Jack . Feuillet : Introduction a L'analyse morpho-syntaxique, P.U.F 1988, p. 26

(16) Wladimir. Krysinski : Carrefours de signes, essai sur Le Roman Modeme, Lahaye, mouton 1981, p.p 19 - 31.

(17) Idem, P.P 377 - 444 .

(18) Laurent danon - Boileau, p. 33 .

(19) Idem . p. 33 .

(20) Mary Louise Patt : Impérial eyes, travel writing and transculaturation, first pup 1992 By. Routledge, London, P 5-15.

تستعمل الباحثة مارى لويس برايت مفهوم الوعى الدائرى Planetary conscionsness أثناء حديثها عن النصوص الرحلية الإمبريالية إلى أفريقيا خلال القرنين ١٨ و ١٩ .. فتُعرِّفه برغبة الأوربى - فى تلك الفترة - ببناء المركزية والخروج بنظرة أوربية مركزة للكون .

(٢١) انظر : عبد اللطيف شوطا : نظر ورأى . ص ص ١١ - ٢٥ مقال ضمن : [مؤلف جماعى : أبحاث فى اللسانيات العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك - الدار البيضاء ١٩٩٦] .

(٢٢) نفس المرجع ص ص ١٩ - ٢٠ .

الفصل الثالث

بنيات العجائبى

"كان مؤرخو الأفكار التقليديون يبحثون عن نقطة الخلق وعن وحدة العمل أو العصر أو الموضوع، وعن طابع الابتكارية الفردية وعن الكنز اللامحدود للدلالات المطمورة" ميشيل فوكو

١- أفق العجائبى: خلال مسار محسوب، ومرتبط بنسيج متنوع من المعطيات والتأثيرات، تأطّر التراكم الروائى العربى، وسلك سبلاً للبحث عن الفرادة والتميز.

وبالإمكان، فى الراهن، عبر ما هو متوافر من نصوص روائية أو قريبة منها، وبفضل الكمّ النقدى المواكب لها، تقديم صورة أولى - من عدة احتمالات وتأويلات - عن الرواية العربية من مستويات متعددة، وقد أضحت خلال هذا التاريخ، بناءً قوياً ضمن النسق الثقافى والفكرى فى المجتمع العربى مرفودا بأصوات تعبيرية استطاعت تشييد الرؤية وظلالها الخطابية، كما تمكنت أن توحّد تحت معطفها، أشكالاً وأجْناسًا أدبية وفنية، وما سيستتبع ذلك ... .

كما أن المسار الذى عَبَرَته الرواية العربية خلال تكوّنها المستمر، جاء متدرجًا، دائريًا ومنفتحًا، حيث نمت الرواية فى البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية والرومانسية من جهة، ثم مع شكلين تراثيين، هما الرحلة والمقامة فى العموم. بعد ذلك توسع مدار التفاعل فى هذا الاتجاه، مع الإحساس بخلق رواية عربية ذات خصوصيات محلية تستفيد من مد الجسور مع نصوص كتاب البحر الأبيض المتوسط وكتابات أمريكا اللاتينية ذات النفس السحرى والعجائبى، الطالع من حس واقعى شديد الشبه بالتحولات العربية، وكذلك كان الاطلاع أساسيًا على النصوص الفرنكوفونية

والأنجلوسكسونية فى جانبها التقنى، وعلى التنظيرات فى الرواية، قبل أن يتم الانتباه إلى سرود جديدة من آسيا وأوربا الشرقية والعالم العربى والإسلامى وباقى العالم الثالث. هذا فضلاً عن تطوير أسلوب الاستثمار فى التراث العربى والإنسانى، خصوصاً الأشكال ثم التيمات المستدعاة من حقول التاريخ والأخبار والوقائع ... .

إن الرواية العربية، بهذا الشكل اقتربت، كثيراً بمسافتها الفنية - من وجدان الكائن ومتخيَّله، ومن بعض قضاياه الثابتة أو المتغيرة والعابرة، كما مدت أوصالها مع أشكال تعبيرية من حقول مختلفة، غذّت عروق متخيَّلها من نصوص أصبحت فى حكم المنسى . لذلك، فإن التأثيرات المتعددة المصادر والمرجعيات المختلفة، ونوعيات التلقى والادماج والصياغة، شكلت ملمحًا استراتيجيًا فى بناء وتطور الرواية العربية، والتى خلّفت حتى الآن فى الأدب العربى، كمًا متفاوتًا فى التقييم، ضمنه برزت نصوص روائية متفردة تنتسب بجدارة إلى ما ينعت بـ"الرواية العربية"، وهى بذلك أضحت مدار كل بحث يروم التنقيب فى واقعها وخصوصياتها .

ولا شك أن السمة العامة تنصب على التنوع فى الأشكال واللغة والتيمات، وأيضًا فى المعرفة المقدمة، وارتباط كل ذلك بجسور مع الثقافى والتاريخى والاجتماعى والذاتى واللاشعورى، ثم مع الفنى -الجمالى. وبناء عليه، استطاعت الرواية العربية أن تؤسس لمتخيل عربى يشكل خطابا معبّراً عن تقاطع الخيالات فى كل مستوياتها الجريحة والمنتشية، الحاملة للذاتى الاستيهامى - الحلمى الممزوج برعب المعانى، وبالقليل من ظلال الثقة وخمائر الرهبة والاختناق، والمتوحدة مع أوعاء صِدامية تنمو بدواخلها المتناقضات والمآزق المنعكسة من الذاتى والجمعى .

ولأن الرواية العربية - كغيرها - هى أفق مفتوح، بداخله ينصهر الأدبى بالفنى، والشعورى بالمكتوب، فإن بناء هذا المتخيل، يجىء متعدد المصادر ومتلون النسيج، يتغذى من التراث الشخصى والمحلى والعام بشتى أصواته ولغاته، وأيضًا من التراث الروائى العالمى والإنسانى، كما يتغذى من الطروحات والتصورات النظرية العالمية للرواية، ثم حركة النقد الروائى العربى، ونهوضه من خلال ما هو أكاديمى وصحفى ... ولا يمكن تلمس، كل هذا فى نصوص العقود الأخيرة بل فى البيانات الأولى للرواية

العربية، أى منذ بواكير نصوص محمد حسين هيكل وجبران خليل جبران وغيرهما، التى تشيّد لرؤية مرتبطة - بعد محاولات متفاوتة - بالتاريخى والنفسى .

وحتى الآن، يصبح "البحث" عن حداثة الخصوصية، مكونًا رئيسيًا فى الكتابة الروائية العربية، انطلاقًا من أربعة محاور متداخلة ومتغيرة :

- سردية اليومى والنفسى، وتعددية التناولات، بالاستفادة من المناهج الحديثة فى النقد والأدب ومن كل المرجعيات.

- الاهتمام بالتفاصيل وبالعابر، والتعبيرات التى تنتجها لتطوير التيمات والبنيات التيمية .

- تطويع التراث وتطوير علاقة استثماره والتعامل معه، خصوصًا فى جانبه الحكائى الشعبى.

- الارتباط بالتاريخ القديم والحديث والرحلى والإخبارى لتوليد دلالة جديدة، والاستفادة من التوظيفات المحلية للتاريخ والمأثورات الشعبية .

ثمة خصوصيات تقنية وتيماتيكية ترتبط بالمعطيات السالفة، والتى لم ترسم مسارًا واحدًا، ولم تحفر نفقًا وحيدًا، وإنما أسست لشبكة من الأسئلة الممتدة والمتحولة فى الثقافة العربية؛ وقد اكتسبت الرواية العربية خصوصياتها وهى تتناول الذات والتاريخ واللاشعور، متبنية، عبر هذه المحاور وما يتفرع عنها التعبير عن رؤية أو حلم بالانتقاد والتشريح والسخرية والحوار والشخصيات؛ وضمن كل هذا، يحضر العجائبى فى نصوص روائية عربية محدودة، كعنصر وبنية باعتباره أسلوبًا آخر فى التعبير، ورؤية تستند على تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين .

وقد تم توظيف العجائبى منذ النصوص الأولى، حتى الآن، بأشكال وطرائق مختلفة جذريًا . لكن الملاحظ، أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلوين بالعجائبى ضمن تآليفهم الروائى وذلك لرغبتهم فى التجريب والتنويع (نجيب محفوظ، الطاهر وطار، الميلودى شغموم)؛ فيما هناك روائيون - منهم سليم بركات - بامتياز - اختاروا العجائبى كخطاب فنى لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والمسوخ.

ثم إن حضور العجائبى فى الرواية العربية هو ذو مستويات وليس متجانسًا، يرتبط بالمتخيل العربى العام والمحلى كذلك "للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً فى العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع ... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذى يبرر التحول مع متخيل "سائب" إلى جنس تخييلى يسنده وعى ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب "[1]، وللعجائبى استعمالان، بين أن يكون عنصرًا مدرجًا ضمن عناصر أخرى فى بنية يتجاور فيها الواقعى إلى جانب نقيضه منه؛ أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم فى توجيه الأفعال والأحداث، حيث تتعدد هذه البنيات فى علاقاتها مع الأدبى والدينى والصوفى والفلسفى والعقائدى والاجتماعى ثم السياسى ...

٢- مفاهيم : إن العجائبى، كمفهوم، متصل بمفاهيم أخرى، ليس حكرًا على الأدب، فقط، وإنما هو عُنصر يسرى فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة فى المألوف واللا مألوف .

وقد نمت المفردة مع الحكى الشفوى فى إطار التواصل الفردى، الذاتى (الاستيهامات والتخيلات)، ثم الجمعى متصلة بالتقاليد والسلوك، حيث يتحدد العجائبى انطلاقًا من الوعى.

وعبر المعاجم، تسربت المفردة بمرجعياتها الأدبية وصارت متداولة، فابن منظور يحددها بما يرد على الإنسان/القارئ لقلة اعتياده[2] ؛ وهو تعريف يضيق عن الدلالات التى يحبل بها العجائبى، والتنوع الذى تؤسس له، لأن هناك "غنى واسعًا للمعجم الخاص بالعجائبى فى العالم الإسلامى" على حد تعبير جاك لاكوف[3]، كما ظلت المخيلة العربية مرتبطة بأصولها وبظلال ماضيها رغم التحولات، إذ يعرفه القزوينى، وهو الأديب المؤرخ، بالحيرة التى تعرض للإنسان، لقصوره عن معرفة سبب الشىء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه[4]، وهو تعريف قريب ممّا يقرّه اللغوى، الجرجانى، بأن العجب هو تغيّر النفس بما خفى سببه وخرج عن العادة مثله[5].

ويتحقق هذا الغنى من انفتاح العجائبى على السجلات الشعبية والمتخيّل بكافة مراجعه التاريخية والدينية والثقافية، مما مدّه بأنوية، وقنوات تنهض بتشغيل الحكى

وتفعيل المتخيّل[٦]، حيث ارتباطات العجائبى كثيرة، إضافة إلى أنه يتغير بتغير العصور والثقافات، وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة فى النسق والمرجع، فما يعتبر فى "عصر ما من باب العجيب، قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها فى عصر موال"[٧]، كما يتخذ تلوينات مغايرة مع كل مؤلف جديد، فيصبح العجيب كذلك "حسب المسافة التى تفصل بينه وبين تصور مألوف للواقع، أقره المنظور الثقافى السائد فى العصر"[٨]، حتى إن النقاد الذين تناولوا مفهوم العجائبى فى الثقافة العربية القديمة، نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهيمى وأبانت عن جذر مشترك فى كل التعاريف؛ فالعجائب فى نظر مكسيم رودسون[٩] هى أشياء تثير الدهشة والانبهار، بينما يرى أندريه ميكيل، أن العجيب هو تشكيل تصاعدى أو تنازلى لمعطيات طبيعية[١٠].

أما تودوروف[١١] والذى حاول تقديم خلاصات دقيقة، فيعرف العجائبى بحدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهى بتفسير فوق طبيعى؛ وفى سياق آخر يسمى محمد أركون العجائبى بأنه ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية، مُشكّلا لذلك وعاء لفكرة الخلق، مثلما هو وعاء ضرورى لكل تجربة انفتاح على الذات[١٢] ، وهذه مسألة أساسية تجعل العجائبى ينهض من الانفعال والإثارة والدهشة بوجود معطيات فوق طبيعية خارقة تتطلب تفسيراً موازياً بحضور الراوى ووجود التعجب والتركيب اللغوى، وعلاقة كل ذلك بالاعتقاد والذات والمتلقى الضمنى أو الصريح.

وتعمق كل التعاريف ثراء المفهوم واتساعه الناتج عن ثراء النصوص الزاخرة بالعجائبى، فى كل أشكاله، انطلاقًا من النصوص الدينية : الإنجيل والتوراة والقرآن الكريم، وكتب السيرة والمؤلفات النثرية، وبشكل كبير كتب الرحلة ومؤلفات التاريخ والشعر أيضًا.

هذه التعريفات والمراجعات التى همت فترة سابقة لن تجد الاطمئنان إلا بمراجعة تجليات هذا العجائبى فى المتخيل السردى العربى، خصوصًا فى المؤلفات التاريخية الأولى وكتب الأخبار والوقائع والسرود الشعبية، والمقطوفات الواردة فى مؤلفات الجغرافيا الوصفية والتآليف الأدبية، إضافة إلى كتب الأنساب والتراجم والطبقات ثم

نوع آخر من المتخيل فى ألف ليلة وليلة وقصص الحيوان والقصص الفلسفى ثم الرحلات بنوعيها الفعلى والاستيهامى.

ويتنوع العجائبى،عموماً،على هذه الأشكال، إذ إنه :

- يرتبط بالماضى والغيبى وبما هو فوق طبيعى، وبالكرامات والمعجزات ؛

- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان ؛

- يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء ؛

- يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعى عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم ...

وإلى جانب مكونات أخرى تأسيسيه، يتموقع العجائبى فى السرود العربية القديمة بنية شديدة الامتداد والخصوصية.

٣- العنصر والمرجع: منذ بداياتها الأولى، سعت الرواية العربية إلى البحث عن هوية واقعية انطلاقًا من متخيل الذات والمجتمع، وكذلك الارتباط بشكلى الرحلة والمقامة وهما يستدعيان العجيب بأشكال مختلفة فى كتابات نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، دون أن يتخذ ذلك طابعًا تمييزيًا متجذراً كما كان فى النصوص العربية القديمة.

أما الرواية العربية المعاصرة، فيمكن النظر إلى العجائبى فيها كمظهر من مظاهر التخصيص، لأصالته واستمداداته من المحكى والمرجعيات المختلفة، وكذلك معطيات العلم الحديث وتقلبات الإنسان والمجتمع العربيين فميزته فى الرواية العربية كخصيصة أنه ليس واحداً بل يتعدد ويتخذ شكلين لوروده أو أكثر.

يرد عنصر دلالى فى السياق العام للنص الروائى أو بنية دينامية فى الرواية، وهو الأساسى باعتبار هذه البنية فى العمق، ذات أسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات وخرق الجانب المألوف والطبيعى فى حدود معينة ومستويات محسوبة، من روائى لآخر مع التركيز على الامتساخ والتحول الخالق للحيرة والارتباط بالفكاهة

السـوداء والسـخرية، وببـعض الملامح من التـراث المحلى بأشكاله الفنيـة والتـقنيـات الروائيـة، وذلك بهدف إبداع أسلوب جديد فى المعالجة، وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والأشيـاء، تتضـمن خطاباً مـعينًا يرتكز على الذات والهوية والتـاريخ واللاشـعور ... باعتبار العجيب "مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المعاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"[١٣].

كل هذا وغيره يشتغل فى كل البنية الروائية، ويقود الأفعال والأحداث نحو الأفق الذى يرسـمـه التـعـجـيب. ويمكن، عـمـومـاً، رصـد ثلاثة أنواع من العـجائبى من حـيث استثمار المرجع بأشكال غير موحدة :

- مرجع التراث العربى فى جانبيه السردى والتاريخى (نجيب محفوظ فى رحلة ابن فطومة والطاهر وطار فى عرس بغل).

- مرجع التراث المحلى والاشتغال على اللغة (سليم بركات فى كل رواياته) .

- مرجع التراث العالمى والواقع العربى (اللجنة لصنع الله إبراهيم، وأحلام بقرة لمحمد الهرادى ...) .

إنه تقسيم نسبى يتدعم بتجليات العجائبى فى الرواية العربية[١٤] بأشكال تلوينية ذات حـضـور، إلى جـانب باقى العناصـر فى البنية الروائية، تصـوغ رؤيتـهـا وخطابها الموجه عجائبياً؛ ويمكن تمحيص هذا التجلى ضمن كلية التنوع من خلال حضوره فى الرواية العربية المعاصـرة كخصيصـة تعمل على استثـمـار العجيب فى أهم العناصر المشيِّدة للنص الروائى : الكرونوتوب ثم الشخصيات بصياغات تعمل على تحويلات فى مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفى أوعاء الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة ثانية.

٣-١ - تمظهرات: يتمظهر العجائبى فى البنيـة الزمنية لتكثيف إدهاش مضـاعف فى صيغة التحول الزمنى وانقلاباته، فيجىء خارقًا مكسراً للحدود بين الماضى والآتى، مؤسساً للحيرة والتعجيب، وهو يسير - فى الرواية - إلى جانب الزمن العادى المألوف، بل وأحياناً الزمن ذى المؤشرات التاريخية والمحددات المكانية المثبتة لواقعيته.

يعمد الروائى سليم بركات[١٥] إلى توليد العجائبى انطلاقًا من الزمن فى كل رواياته ليؤدى وظيفة امتساخ الزمن، من خلال سرعته وتكثيفه للحظات أمام زمن عادى ورتيب، وهذه اللامألوفية فى الزمن تقترن بالغيب والكشف والموت والفكاهة والعلاقة مع الأرض وإرث الماضى.

وعند موسى ولد ابنو فى روايته "مدينة الرياح"[١٦] يتوزع العجائبى على ثلاثة أزمنة تُروى من ذاكرة شخصية "فارا" ماضيًا فى القرن الحادى عشر الميلادى، ثم حاضرًا فى بداية القرن العشرين، ومستقبلاً فى النصف الأول من القرن الحادى والعشرين.

وسيلجأ، المؤلف، فى بناء العجائبى داخل بنية الزمن إلى الغيب بمساعدة شخصيات دينية ذات حضور فى الذاكرة، ومعروفة بخدمات تقدمها للإنسان المؤمن، المقهور، فى لحظات العسر : الخضير آية الله ثم سوليما، الأول ينقله فى الزمان والثانية فى المكان.

لكن الإضافة فى رواية "مدينة الرياح" هو اعتمادها على مكون من عناصر روايات الخيال العلمى كإطار افتتاحى يبدأ باكتشاف مجموعة من الباحثين الأثريين جثة "فارا" فى قمة جبل الغلاوية، وتحليلها فى مختبرات متطورة جدًا واستخراج الأحاديث التى كانت تعتمل بعقل فارا خلال سكرة الموت.

وفى عين الفرس للميلودى شغموم[١٧] يصبح الزمن فى لحظات متعددة مخترقًا للماضى والراهن والمستقبل، وذريعة لتخليق العجائبى الذى يولد خمس مرات، سنوات ٦٦١ و ٨٤٢ و ١٨٣٠ و١٩٦٧ ثم ٢٠٤١[١٨] حيث الشخصية تولد فى كل هذه التواريخ ولا تروى عنها، فتكتفى بالحكى عن الميلاد الأخير – المستقبلى – وهو بذلك يرسم عجائبيًا مرتبطًا بأزمنة سياسية ذات إحالات واقعية ودلالات رمزية.

أما العجائبى عند إلياس خورى فى "أبواب المدينة"[١٩] فيتجسد فى المدينة الغريبة وشخوصها النكرة : المرأة والغريب والزمن المفتوح بألف سنة من قبل ومن بعد على أحداث تختزل الحركات الطبيعية فى مشاهد مثل المرأة العذراء التى لها ثلاث بنات حبلت بهن وأنجبتهن فى ثلاثة أيام. وفى روايته "عرس بغل"[٢٠] يحقق الطاهر وطار

صورة للعجائبى انطلاقًا من الزمن العادى الذى كان يحياه الحاج كيان قبل تعرفه على العنابية وعوالمها، وأيضًا التحول الذى طرأ على اسمه المأخوذ من اسم السجن الذى دخله، ثم انقلابه من داعية إلى "هُزِىّ" تابع، وارتباطه بالمخدرات والحلم والاستيهام والهذيان أيام السبوت والآحاد، فيصبح الزمن كابوسيًا مسخراً للسخرية والمفارقة والجنون والعبث، وتحلل العلاقات والفساد المنظم.

وتخضع أزمنة وأمكنة هذه الرواية لتحولات عنيفة وامتساخات من داخل رحم ما هو واقعى ببيت العنابية وكر الفساد ثم المقبرة. وأيضا عند سليم بركات، فى الشمال السورى – الكردى أو بيروت وقبرص وأمكنة أخرى؛ مثلما المدينة الغريبة بزمنها العجيب فى أبواب المدينة، أو فى رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم وفضائها الكابوسى وما يفرزه من استيهامات وامتساخات وسخرية.

يختلف تشغيل الزمن العجائبى فى التناول ولكنه يهدف إلى صياغة رؤية رمزية للزمن العربى فى لحظات ماضية مرتبطة بالهزيمة والاحتلال من جهة، ثم العبث وإمحاء القيم والجنون من جهة ثانية ...

٣-٢ – أشكال : تمتلك الرواية العربية خصوصيتها، أيضًا، ببناء العجائبى فى الشخصية، فتنمو، بدورها، داخل الواقعى وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتساخ وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائبية تؤسس لمصائر وأقدار تُحيّر وتدهش، لكنها تخلق واقعًا ثانيًا جديراً بالانتباه.

إن ارتباط الشخصيات بالعجائبى هو تثمين للتيمات بالكثافة التخييلية التى تخلق شخصية عجائبية محضة أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة، وفى كل الحالات استطاعت الرواية العربية، فى العموم أن تلتقى شخوصها بالتيمات المعالجة، إضافة إلى التنوع فيهما حيث يشتغل العجائبى فى الشخصيات بأشكال كثيرة، بأن تكون مألوفة، لتحولات صادمة تؤثر فى الوعى وتخلق حالات من التحول النفسى الذى أعطى للذاكرة سلطة الخرق الزمنى وتكسير المألوف، وتصوير عوالم أخرى على أنقاض الواقع الرتيب، وكأن فضاء الاستيهام هو بناء إسفنجى لامتصاص صدمات وإحباطات الواقع المعيش. فشخصية الحاج كيان فى رواية "عرس بغل" تُوجِد عالما كاملاً من

الاستيهامات والهذيان والهلوسات، فى المرحلة الثانية من تحوله الموسومة بحماية الفساد وتدخين الحشيش، بعد المرحلة الأولى الخاصة بالطهر والحلم بالمجتمع الفاضل. وعبر اللغة يفرز هذا العالم الذى يحياه الحاج كيان، خليطًا من العجيب والسخرية، مستعينًا لذلك بالتاريخ والأدب وظلال حركات المعتزلة والقرامطة، يخيطها بمفاعلات حاضره واستيهامات قوية هى الحد الفاصل بين رحلتين وعالمين وشخصيتين.

ويوظف فارا فى "مدينة الرياح" الذاكرة لخلق حلم مثلث الحركات فى مواجهة ثلاث قضايا كبرى هى : العلم والحب والثورة داخل فضاء الفشل والتكرار والقدر والقذارة.

ولتدعيم وتقوية العجائبى يستعين فارا بالطيفين وبالرحلات فى الزمان والمكان وبطاقية الاختفاء وعناصر أخرى من أجل الصراع ومواجهة قضايا كل مرحلة يحياها.

كما تنزع الشخصية المحورية فى "عين الفرس" إلى الأسطورة والاختلاقات واللعب وتلغيم الحكى والمبالغة والتضخيم. على غير بناء الشخصية فى رواية أحلام بقرة، لمحمد الهرادى[٢١]، ذلك أن محمد السارد يخضع لعملية تحويل بوضع دماغه البشرى فى جسم بقرة، فتتحول الأحداث إلى مسار عجائبى يقود البقرة إلى مغامرات تسير بين خطىْ الكوابيس وأحلام اليقظة من جهة، وبين السخرية من داخل قناع مفارق من جهة أخرى له القدرة على حكى يخيط العجيب ضمن بنية التأليف الروائى.

وتجيء الشخصيات فى رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم[٢٢] ذات مسحة كافكاوية تولّد الكابوس والعجيب شيئًا فشيئًا إلى اللحظة التى يبدأ فيها السارد بأكل نفسه.

أما شخوص سليم بركات فإنهم يحققون الفعل العجائبى بشكل تام، فهم يولدون ويشيخون فى نفس اليوم، واللامرئيون أو الشخص اليد الريشية، أو شخصيات غريبة ملغزة تعتمد على محاورة الغيب وممارسة الاختفاء والمحاسبة وخلط الأزمنة.

إنها شخصيات ومصائر قدرية مرسومة تخييليًا، تخضع للتحول وتمارسه، وذات علاقة بالمسخ والغيب والاختفاء والموت والذاكرة والماضى والحاضر والآتى. ذلك أن حضور العجائبى مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثة، فلا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها فيزيد الصراع بفعل محركات

التحول والامتساخ الظاهرى والنفسى الداخلى، أو أدوات سحرية وغيوب، وما هو فوق طبيعى، مما يخلق واقعًا آخر، مرآويًا من الحلم والاستيهام والجنون، مليئا بالعنف والعبث والارتحالات الذهنية والفعلية؛ وهو فى هذا المستوى، يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعى للتحكم فى الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقعى بكل ثوابته مع مبدأ العجائبى المنظم للحكى.

٤- استنتاجات : ترتبط بنيات العجائبى فى الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور ... وتحتل اللغة موقعًا بؤريًا فى بناء العجيب وتوجيهه انطلاقًا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامى، عبرهما يتنامى العجائبى ويحدد موقع الواقعى، فهو بناء لغوى ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية - غيبية - لإيجاد حالة من الزج بالواقعى، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، فى المأزق. كل هذا أسس لخصيصات مميزة فى الرواية العربية، منها أن هذا العجائبى يستمد وجوده الفنى من التراث العربى والإسلامى فى جانبه السردى من حكايات وتصوف وأخبار ... ومن الملل والنِّحَل والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلاً عن تأثيرات المثاقفة، وهضم كل هذه المعطيات فى رؤية فنية حداثية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية العربية.

وفى هذا السياق يمكن تسجيل بعض الاستخلاصات المتعلقة بحضور العجائبى فى الرواية العربية، وهى عبارة عن تساؤلات تستنطق هاجس البحث عن الخصيصات المميزة :

أولاً : هناك خصيصات فى الرواية العربية بشكل عام أو متفرد فى نصوص معينة متفرقة، تطرح تساؤلاً أوليًا حول حداثة الخصوصية، وقدرتها على التعبير والاستشراف، بمعنى هل استطاعت الرواية العربية المعاصرة ربط خصيصاتها بالأفق الحداثى والوعى الثقافى ؟

ثانيًا : الروايات العجائبية أو المحسوبة عليها، أغلبها يعمد إلى تشغيل العجائبى كعنصر جزئى فى البناء العام، أما النصوص الأخرى، وهى قليلة، فتتخذ من العجائبى

تيمة أساسية؛ وفى الحالتين يلاحظ أن صورة العجائبى فى الرواية العربية ترد بصيغ متفاوتة ومتعددة تحمل خطابات موازية شبه موحدة.

ثالثًا : بشكل عام، يمكن اعتبار العجائبى خصيصة تمييزية فى الرواية العربية، لم يتم استثمارها بشكل موسع وكامل، وأيضًا لم يتم تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية، وذلك نظرًا لغياب كمّ روائى فى هذا الاتجاه بالإضافة إلى غياب نقاش نقدى يضع العجائبى ضمن قائمة الأسئلة المطروحة على الإبداع العربى.

الهوامش

(١) تزفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبى، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات ، ط١ - ١٩٩٤ . (ص٦ من تقديم محمد برادة).

٢- ابن منظور ، ج اا، ص ٦٩ - ٧٠ .

(3) L'etrange et le merveilleux dans l'islam Medieval, colloque, ed. jeune Afrique 1978 , p. 62.

(٤) زكريا القزوينى : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. مصر، مكتبة البابى الحلبى وأولاده ، ط ٥ ، ١٩٨٠ ، ص ٥ .

(٥) الجرجانى : كتاب التعريفات. بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٨ ص ١٥٢ .

(٦) انظر: شعيب حليفى : الرحلة فى الأدب العربى: التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل. القاهرة. الهيئة المصرية لقصور الثقافة (كتابات نقدية ١٢١ (ص ١ - ٢٠٠٢) الفصل الثانى من القسم الثالث خاص عن العجائبى ص ص ٤٢١ - ٤٦١) .

(٧) حمادى المسعودى : العجيب فى النصوص الدينية مقال : (مجلة العرب والفكر العالمى . بيروت، العدد ١٣-١٤ ، ربيع ١٩٧١ ص ٨٨) .

(٨) حسنى زينة : جغرافية الوهم . لندن، رياض الريس ، ط ١ ، ١٩٨٩، ص ١٩٧ .

(٩) حمادى المسعودى ، ص ٨٧ .

(١٠) نفس المرجع ص ٨٢ .

(11) T.Todorov : Introduction à La litterature fantastique. ed. seuil (points) 1970 (chap 3).

(12) L'etrange et le merveilleux, idem p.6, 23 , 24.

(١٣) تزفيتان تودوروف : مرجع سابق، من التقديم ص ٨ .

(١٤) انظر: شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط ١ ، ١٩٩٧ .

(١٥) سليم بركات فى نصوصه الروائية التالية :

- فقهاء الظلام ، قبرص، منشورات الكرمل ١٩٨٥ .

– أرواح هندسية ، بيروت ١٩٨٧ .

– الريش ، نيقوسيا، بيسان ١٩٩٠ .

– معسكرات الأبد ، بيروت ، دار التنوير ١٩٩٣ .

– الفلكيون فى ثلاثاء الموت : عبور البشروش ، بيروت ١٩٩٤ .

– الفلكيون فى ثلاثاء الموت . الكون ، بيروت، دار النهار ١٩٩٦ .

– الأختام والسديم بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠١ .

(١٦) موسى ولد ابنو : مدينة الرياح ، بيروت، دار الآداب ١٩٩٦ .

(١٧) الميلودى شغموم : عين الفرس. الرباط ، دار الأمان ١٩٨٨ .

(١٨) تحيل هذه التواريخ – كما يقول عبد الحميد عقار– على الهزيمة : ٦٦١ هو تاريخ قيام دولة بنى أمية وهزيمة العدل والشورى، ٨٤٢ : استمرار محنة القائلين بخلق القرآن والتنكيل بالمعتزلة وتوقيف الاجتهاد، أى هزيمة العقل ١٨٣٠ : تاريخ احتلال الجزائر وفقدان الاستقلال والهوية ١٩٦٧ : هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل .

انظر : عبد الحميد عقار: الخطاب الروائى بالمغرب العربى . رسالة لنيل د.د.ع ، موسم ١٩٩٥–١٩٩٦ تحت إشراف أحمد اليبورى . مرقونة بكلية الآداب. الرباط. المغرب . ص ١٤٩ .

(١٩) إلياس خورى : أبواب المدينة . بيروت، دار ابن رشد ١٩٨١ .

(٢٠) الطاهر وطار : عرس بغل، القاهرة ، سلسلة روايات الهلال العدد ٤٧١ مارس ١٩٨٨ .

(٢١) محمد الهرادى : أحلام بقرة. الدار البيضاء، دار الخطابى ١٩٨٨ .

(٢٢) صُنع الله إبراهيم : اللجنة. القاهرة، دار شرقيات، ط٦، ١٩٩١ .

- أبو شاور (رشاد) : رائحة التمرحنة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ - ١٩٩٩ .
- الأعرج (واسيني) : ضمير الغائب، الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٠ .
- الأعرج (واسيني) : المخطوطة الشرقية، دمشق، دار المدى ٢٠٠٢ .
- برادة (محمد) : لعبة النسيان، الرباط، دار الأمان، ذ ١- ١٩٨٧ .
- برادة (محمد) : الضوء الهارب، الدار البيضاء، نشر الفنك ط١-١٩٩٣ .
- برادة (محمد) : مثل صيف لن يتكرر (محكيات)، الدار البيضاء، نشر الفنك، ط١ - ١٩٩٩ .
- برادة (محمد) : امرأة النسيان، الدار البيضاء، نشر الفنك ط١ - ٢٠٠١ .
- البدرى (هالة) : منتهى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة مكتبة الأسرة) ٢٠٠٠ .
- البدرى (هالة) : امرأة ما، القاهرة، روايات الهلال، العدد ٦٢٩ ماى ٢٠٠١ .
- بركات (سليم) : الجندب الحديدى، السيرة الناقصة لطفل لم ير إلا أرضا فصاح هذه فخاخي أيها القطا، بيروت ، دار الطليعة، ط١ - ١٩٨٠ .
- بركات (سليم) : هاته عاليا، هات النفير على آخره : سيرة الصبا، بيروت دار التنويرط ١- ١٩٨٢ .
- بركات (سليم) : فقهاء الظلام، نيقوسيا، منشورات بيسان (كتاب الكرمل ٢) ط١- ١٩٨٥ .
- بركات (سليم) : أرواح هندسية، بيروت دار الكلمة، ط١ - ١٩٨٧ .
- بركات (سليم) : البراهين التى نسيها مم أزاد فى نزهته المضحكة إلى هناك، أو الريش قبرص، مؤسسة بيسان ط١ - ١٩٩٠ .
- بركات (سليم) : معسكرات الأبد، بيروت، دار التنوير - ١٩٩٣ .
- بركات (سليم) : عبور البشروش، الفلكيون فى ثلاثاء الموت، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ -١٩٩٤ .
- بركات (سليم) : الكون، الفلكيون فى ثلاثاء الموت، بيروت دار النهار ١٩٩٦ .
- بركات (سليم) : الاختتام والسديم، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠١ .

- بن عثمان (حسن) : برومو سبور. القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي. تونس. الشركة التونسية للنشر ط١-١٩٩٨ .
- البارد (محمد) : على نار هادئة، تونس. دار الجنوب -١٩٩٧ .
- البارد (محمد) : حوش خريف. تونس. دار سراس للنشر-١٩٩٧ .
- بكر (سلوى) : البشموري (ج١و٢) القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة ط٢-٢٠٠٢ .
- توفيق (احمد) : جارات أبي موسى. مراكش. منشورات القبة الزرقاء ط ١-١٩٩٧ .
- حيدر (عبد الحكيم) : ورد الأحلام. القاهرة. دار شرقيات ط١ - ١٩٩٧ .
- الخراط (إدوارد) : رامة والتنين. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١-١٩٨٠ .
- الخراط (إدوارد) : ترابها زعفران (نصوص إسكندرانية). القاهرة. دار المستقبل العربي ط١-١٩٨٦ .
- خوري (إلياس) : أبواب المدينة. بيروت. دار ابن رشد ط١ - ١٩٨١ .
- خوري (إلياس) : الوجوه البيضاء. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية ط٢-١٩٨٦ .
- درغوثي (إبراهيم) : شبابيك منتصف الليل. تونس، دار سحر للنشر ط١-١٩٩٦ .
- درغوثي (إبراهيم) : الدراويش يعودون إلى المنفى. تونس دار سحر للنشر. ط٢-١٩٩٨ .
- درغوثي (إبراهيم) : أسرار أصحاب الستر. تونس. دار صامد ط١-١٩٩٨ .
- سليمان (نبيل) : مدارات الشرق. اللاذقية. دار الحوار- سوريا (ج١ الاشرعة ١٩٩٠) (ج ٢) بنات نعش ١٩٩٠ (ج٣ التيجان ١٩٩٣) (ج٤ الشقائق ١٩٩٣).
- سليمان (نبيل) : سمر الليالي اللاذقية. سوريا. دار الحوار ط١- ٢٠٠٠ .
- سليمان (نبيل) : جرماتي أو البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب. ط٢-١٩٩٥ .
- شغموم (الميلودي) : عين الفرس. الرباط. دار الأمان ط١- ١٩٨٨ .
- صبري (نعيم) : الحي السابع. القاهرة. الحضارة للنشر ط١-٢٠٠١ .
- صنع الله (إبراهيم) : اللجنة. القاهرة. دار شرقيات ط٦-١٩٩١ .
- صنع الله (إبراهيم) : شرف. القاهرة. روايات الهلال عدد ٥٧٩-١٩٩٧ .
- صنع الله (إبراهيم) : أمريكانلي. القاهرة دار المستقبل العربي ط١-٢٠٠٣ .
- طاهر (بهاء) : شرق النخيل لو نموت معا. بيروت. دار المستقبل العربي ط١-١٩٨٢ .
- طاهر (بهاء) : قالت ضحى. القاهرة روايات الهلال ط١ عدد٤٤٤- ١٩٨٥ (ط٢ دار الهلال-١٩٩٢).
- طاهر (بهاء) : خالتي صفية والدير. القاهرة. روايات الهلال عدد ٥١١ -١٩٩١ .
- طاهر (بهاء) : الحب في المنفى. القاهرة. روايات الهلال عدد ٥٥٩- ١٩٩٥ .
- طاهر (بهاء) : نقطة النور. القاهرة. روايات الهلال عدد ٦٢٥-٢٠٠١ .

- طوبيـــا (مـــجـــيـــد) : ريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال، حيث الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة وخوض الأهوال وانقلاب لأحوال وتسلط الفأر على القط وركوع الأسد للقرد، بيروت، دار الشروق ط١-١٩٨٨ .
- طوبيـــا (مـــجـــيـــد) : دوائر عدم الإمكان (ضمن عذراء الغروب) بيروت، دار الشروق ط١ - ١٩٨٦ .
- الـطـود (بـهـــــــــاء) : البعيدون، القاهرة، روايات الهلال، عدد ٦٢٦ فبراير ٢٠٠١ .
- العمرى (محمد عبد السلام) : اهبطوا مصر، القاهرة، روايات الهلال عدد ٥٨٨-١٩٩٧ .
- عـبـد المجـيـد (إبراهيم) : البلدة الأخرى، القاهرة، المركز المصرى العربى ط٢-١٩٩٦ .
- عـبـد المجـيـد (إبراهيم) : لا أحد ينام فى الإسكندرية، القاهرة، روايات الهلال عدد ٥٧٠-١٩٩٦ .
- عـبـد المجـيـد (إبراهيم) : طيور العنبر، القاهرة، روايات الهلال، عدد ٦١٣-٢٠٠٠ .
- عـــــمــــــران (طـالـب) : مدينة خارج الزمن، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب ط١-١٩٩٩ .
- عـبـد الله (يحـيى طاهر) : الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة (ضمن المجموعة الكاملة) القاهرة دار المستقبل العربى ط١-١٩٨٥ .
- الغــيطانى (جـــمــــال) : الزينى بركات، القاهرة، دار المستقبل.
- الغــيطانى (جـــمــــال) : وقائع حارة الزعفرانى، القاهرة مكتبة مدبولى ط٢-١٩٨٥ .
- الغــيطانى (جـــمــــال) : أوراق شاب عاش منذ ألف عام، بيروت دار المسيرة ١٩٨٠ .
- الغــيطانى (جـــمــــال) : حكايات المؤسسة، القاهرة مطبوعات الهيئة المصرية العامة١٩٩٩ .
- فـــــــاضـل (يـوسـف)) : سلستينا، الدار البيضاء منشورات نجمة ط١-١٩٩٢ .
- الفـقـيـه (أحـمـد إبراهيم) : الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى) (هذه تخوم مملكتى) (نفق تضيئه امرأة واحدة) القاهرة، المركز المصرى العربى ط٢-١٩٩٧ .
- الفـقـيـه (أحـمـد إبراهيم) : حقول الرماد، طرابلس، ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ط١-١٩٨٥ .
- فــضـل (فـــتـــحى) : الزنزانة، القاهرة، مكتب النيل للطبع والنشر، ط١-١٩٩٣ .
- القـــعـــيـــد (يوسف) : لبن العصفور- أربع وعشرون ساعة فقط (ضمن الأعمال الروائية - المجلد التاسع) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .
- القـــعـــيـــد (يوسف) : قطار الصعيد الرباط، منشورات الزمن، مارس ٢٠٠١ .
- القـــعـــيـــد (يوسف) : شكاوى المصرى الفصيح (نوم الأغنياء) بيروت، دار المسيرة ط١-١٩٨١ .
- القـــرش (ســـعـــيـــد) : باب السفينة، القاهرة، دار البستانى ط١-٢٠٠٢ .
- القـــمـــحـــاوى (عـــزت) : مدينة اللذة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة أصوات أدبية) ط١-١٩٩٧ .
- قـــاسم (عـــبـــد الحكيم) : طرف من خبر الآخرة، بيروت، دار التنوير ط١-١٩٨٠ .
- الموجى (ســــحــــر) : دارية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط١-١٩٩٩ .

- نصـــــر الله (إبراهيم) : براري الحمى.بيروت، دار الشروق ط٢-١٩٩٢ .
- مـــحـــفـــوظ (نجـــيب) : حديث الصباح والمساء. القاهرة، مكتبة مصر (د.ت).
- مـــحـــفـــوظ (نجـــيب) : ملحمة الحرافيش. القاهرة، مكتبة مصر (د.ت).
- المصـبـاحي (حـسـونة) . الآخرون، تونس، تبر الزمان ط١-١٩٩٨ .
- المصـبـاحي (حـسـونة) . هلوسات ترشيش، الدار البيضاء، دار توبقال ط١ - ١٩٩٥
- هيكل (مـحـمـد حـسـين) : زينب، القاهرة، ١٩١٤ .
- هيكل (مـحـمـد حـسـين) : هكذا خلقت، القاهرة ١٩٥٥ .
- الهـــرادى (مـــحـــمـــد) : أحلام بقرة، الدار البيضاء، دار الخطابي ١٩٨٨ .
- الهـــرادى (مـــحـــمـــد) : ديك الشمال، الرباط، منشورات الزمن ط١ - ٢٠٠١ .
- ولـد ابـنـو (مـــــوسـى) : مدينة الرياح، بيروت، دار الآداب ١٩٩٦ .
- وطـــار (الـــطـــاهـــر) : عرس بغل، القاهرة، روايات الهلال، عدد ٤٧٩ مارس ١٩٨٨ .
- وطـــار (الـــطـــاهـــر) : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الرباط، منشورات الزمن مارس ٢٠٠٠ .
- والقـــاضـي (عـــمـــر) : البرزخ - الدار البيضاء دار النجاح ط١-١٩٩٦ .
- والقـــاضـي (عـــمـــر) : الطائر في العنق- الدار البيضاء، توزيع المركز الثقافي العربي ط١ (د.ت ١٩٩٨).
- والقـــاضـي (عـــمـــر) : رائحة الزمن المقيت، الدار البيضاء دار القرويين ط١-٢٠٠٠ .
- الوزاني (التـــهـــامي) : الزاوية، تطوان، مؤسسة التهامي الوزاني مارس ١٩٩٩ .
- ياســـين (كـــاتـب) : نجمة، تونس، دار سراس للنشر (ترجمة محمد قويعة) ١٩٨٤ .
- اليـوسـفي (مـحـمـد علي) : شمس القراميد، تونس دار الجنوب للنشر (سلسلة عيون معاصرة) ١٩٩٧ .
- ألـف لـيـلـة ولـيـلـة : ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة ليالي غرام في غرام، حب وعشق وهيام، وحكايات ونوادر فكاهية ولطائف وطرائف أدبية من أبدع ما كان من عجائب الزمان، دار الهدى الوطنية، بيروت ط١-١٩٨١ .

فهرس المراجع النقدية

- بلال (عـــبـــد الرزاق) : المقدمة فى التأليف النقدى القديم. بحث لنيل د.د.ع موسم ١٩٨٩ -٩٠ . تحت إشراف د. عمر الطالب. مرقونة بكلية الآداب عين الشق الدار البيضاء. (طبعت فى كتاب لدى منشورات أفريقيا الشرق - الدار البيضاء).
- الجزائر (محمد فكرى) : العنوان وسيميولوجيا الاتصال الأدبى. القاهرة. سلسلة دراسات أدبية الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨ .
- الجـــرجـــانـى : كتاب التعريفات بيروت. مكتبة لبنان ١٩٧٨ .
- حليـــفى (شـــعـــيب) : شعرية الرواية الفانتاستيكية. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة ط١- ١٩٩٧ .
- حليـــفى (شـــعـــيب) : الرحلة فى الأدب العربى . التجنس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيل ، القاهرة الهيئة العامة . مصر ط ١-٢٠٠٢ .
- الحجمرى (عبد الفتاح) : عتبات النص : البنية والدلالة . الدار البيضاء منشورات الرابطة. ط١- ١٩٩٦ .
- الخطيب (محمد كامل) : نظرية الرواية (إعداد وتقديم). دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٠ .
- الخطيب (محمد كامل) : تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم. دمشق منشورات ٢١ ط٢-١٩٩٩ .
- راغب (نبـــيـــل) : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢ - ١٩٧٥ .
- القـــزوينى (زكـــريا) : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. مصر. مكتبة البابى الحلبى وأولاده ط ٥ - ١٩٨٠ .
- الدغـمـومى (مـحـمـد) : الرواية المغربية والتغير الاجتماعى. دراسة سوسيو ثقافية. البيضاء. أفريقيا الشرق ط١-١٩٩١ .
- السكوت (حـــمـــدى) : الرواية العربية/الحديثة بيبلوغرافيا ومدخل نقدى (١٨٦٥-١٩٩٥). القاهرة المجلس الأعلى للثقافة (طبعة تجريبية استطلاعية) ٥ أجزاء ٢٩٦٤ صفحة ط١ - ١٩٩٨ .
- الشـاذلى (السـعـدية) : مقاربة الخطاب المقدماتى. الدار البيضاء. منشورات كلية الآداب عين الشق سلسلة الأطروحات والرسائل سلسلة رقم ٦- ١٩٩٨ .
- عـويس (مـحـمـد) : العنوان فى الأدب العربى، النشأة والتطور. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية ط١-١٩٨٨ .

- عقار (عبد الحميد) : الخطاب الروائي بالمغرب العربي. بحث لنيل د.د.ع موسم ١٩٩٥-,٩٦ تحت إشراف د. أحمد اليبوري. مرقونة بكلية الآداب الرباط. (طبعت في كتاب : الرواية المغاربية : تحولات اللغة والخطاب ، الدر البيضاء . نشر مكتبة الدارس ط ١ - ٢٠٠٠).

- صدوق (نور الدين) : البداية في النص الروائي اللاذقية . دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط ١-١٩٩٤ .

- كليطو (عبد الفتاح) : الأدب والغرابة . دراسات بنيوية في الأدب العربي . بيروت دار الطليعة ط ١-١٩٨٢ .

- نقوري (إدريس) : نظرية الوساطة في الفكر والفن. الجديدة منشورات جامعة شعيب الدكالي . المغرب ط١-١٩٩٢ .

- زينة (حسني) : جغرافية الوهم . لندن . رياض الريس ط١-١٩٨٩ .

- اليبوري (أحمد) : دينامية النص الروائي . الرباط منشورات اتحاد كتاب المغرب ط١-١٩٩٣ .

كتب مترجمة وجماعية

- أولمان (ستيفان) : الصورة فى الرواية (ترجمة رضوان العيادى محمد مشبال) . طنجة . منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة ط١-١٩٩٥ .
- بارت (رولان وآخرون) : الأدب والواقع (ترجمة عبد الجليل الأزدى محمد معتصم) مراكش نشر تانسيفت . المغرب ط١-١٩٩٢ .
- تودوروف (تزفتان) : مدخل إلى الأدب العجائبى (ترجمة الصديق بوعلام) مراجعة محمد برادة القاهرة . دار شرقيات مصر ط١-١٩٩٤ .
- لوكاش (جورج) : نظرية الرواية (ترجمة الحسين سحبان) الرباط . منشورات التل ط ١ .
- مورو (فرانسوا) : البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانية (ترجمة محمد الولى ، عائشة جرير) المغرب منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى ط١-١٩٨١ .
- مختبر السرديات : الرواية المغربية ، أسئلة الحداثة . الدار البيضاء . منشورات مختبر السرديات ، دار الثقافة ط١-١٩٩٦ .
- مؤلف جماعى : أبحاث فى اللسانيات العربية ، الدار البيضاء منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك ١٩٩٦ .
- مؤلف جماعى : الرواية العربية واقع وآفاق ، بيروت . دار ابن رشد ط١-١٩٨١ .

مجلات وجرائد

- فصول (مجلة) القاهرة . مج ١٣ ع ٣ خريف ١٩٩٤ .
- الكرمل (مجلة) نيقوسيا . عدد ٢١-٢٢ سنة ١٩٨٦.
- أدب ونقد (مجلة) القاهرة عدد١٥-١٩٨٥.
- علامات (مجلة) مكناس ع ٣ السنة ١ ربيع ١٩٩٥ .
- العرب والفكر العالمى (مجلة) بيروت ع ١٣-١٤ ربيع ١٩٧١ .
- القصة والمسرح (مجلة) الرباط عدد يناير ١٩٦٤
- اليوم السابع (مجلة) باريس (عدد ٢٠٢ - ١٩٨٧) - (٢١٤ - ١٩٨٧) - (٢١٧ - ١٩٨٨) - (٢١ أكتوبر ١٩٨٩) (٣٠ أكتوبر ١٩٨٩).
- الشرق الأوسط (جريدة يومية) لندن الخميس ٢٤ يوليو ١٩٨٨ .

فهرس

صدر للمؤلف

- مساء الشوق (رواية) منشورات الرهان الآخر ، الدار البيضاء ، ط ١-١٩٩٢ .
- زمن الشاوية (رواية) أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ١٩٩٤ القاهرة ، ط٢-١٩٩٩ .
- رائحة الجنة (رواية) منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، ص١-١٩٩٦ .
- شعرية الرواية الفانتاستيكية (دراسة نقدية) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط١-١٩٩٧ .
- الرحلة فى الأدب العربى (دراسة نقدية) الهيئة المصرية العامة للكتاب (كتابات نقدية ١٤١) القاهرة ، ط١-٢٠٠٢ الدار البيضاء ط٢-٢٠٠٣ .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٠٤٤٣ / ٢٠٠٣





في العتبات وبناء التأويل

علم العلامات من العلوم التى تناولت النص الأدبى ، وتفاعلت معه بصورة مهمة ، واستطاع هذا العلم بما يملك من مفاهيم وأفكار أن ينمى نزعة التواصل بين النص ، وعوالمه المختلفة، وبين المرجعيات التى يمثلها ، وبين الواقع بما يمثله هو الآخر من إمكانيات متعددة.

أما النص الروائى فيقدم أنساقا متعددة ، معرفية ، وتخييلية، وواقعية ، وهذه الأنساق بدورها تشكل مستويات البناء، ومن ثم يصبح إدراك هذه المستويات فى حاجة ماسة إلى آليات يستطيع المتلقى بها أن يوجد تصورات تصل بينه وبين النص.

